الحداثة التموزية

دراسة موضوعية بنيوية فى شعر:

أدونيس، والسياب، وخليل حاوى



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

تليفاكس: 3448368 (00202)

www.alhdara-alarabia.com

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com

alhdara_alarabia@hotmail.com

د/ عبد الرحمن عبد السلام محمود

الحداثة التموزية

دراسة موضوعية بنيوية فى شعر:

أدونيس، والسياب، وخليل حاوى



الكتاب: **الحداثة التموزية**

دراسة موضوعية بنيوية فى شعر:

أدونيس، والسياب، وخليل حاوى

الكاتب: **د/ عبد الرحمن عبد السلام محمود**

(مصر)

الناشر: **مـركـز الحضـــارة العربيـــة**

الطبعة العربية الأولى: القاهرة ٢٠٠٦

رقم الإيداع: ١١٩٣٥ /٢٠٠٦

الترقيم الدولي: I.S.B.N.977-291-750-5

الغلاف

تصميم وجرافيك: ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الإلكترونى:

وحدة الكمبيوتر بالمركز

تنفيذ: إيمان محمد

محمود، عبد الرحمن عبد السلام.

الحداثة التموزية: دراسة موضوعية بنيوية فى شعر أدونيس، والسياب، وخليل حـــاوى. ط١.- العجوزة: مركز الحضارة العربية للاعــلام والنشــر والدراسات، ٢٠٠٦.

٤١٦ ص: ١٨ سم.

تدمك ٥-٧٥٠-٢٩١-٩٧٧

١- الشعر العربى - تاريخ ونقد

أ- العنوان ٨١١,٩

إهداء

إلى أخوتى..
بقعة ضوء تغمرني

عبد الرحمن


بسم الله الرحمن الرحيم
﴿ ذَٰلِكَ فَضۡلُ ٱللَّهِ يُؤۡتِيهِ مَن يَشَآءُۚ
وَٱللَّهُ ذُو ٱلۡفَضۡلِ ٱلۡعَظِيمِ ﴾
صدق الله العظيم

فاتحة

ليس من هموم هذه الأطروحة أن تقدم منجزًا قرائيًا في تـــاريخ الأدب، ولا في سيرة الشعراء، وإنما همها الرئيس أن تقدم مغامرة نقدية تطبيقية منهجية تعتمد الرؤية النقدية والإجراءات المتعاقبـــة وصولاً إلى غايتها.

والمغامرة التي نتوخى إنجازها، تتخـــذ مـــن فضـــاء الحداثـــة الشعرية العربية ميدانًا لها تعمل فيه أدواتهـــا، وتعـــارك حداثـــة التقنيات الشعرية، والرؤى النوعية التي تـــنهض بشـــعر الحداثـــة فتجعل منه فنًا قوليًا نوعيًا له كينونته الخاصة ومعالمه المتميزة.

بيد أن تساؤلاً جوهريًا يثار - لا محالة - مناطه الاستفهام عن علة الاختيار: لماذا الحداثة الشعرية؟، ولماذا أدونـــيس والســـياب وخليل حاوي؟ ولماذا القصيدة التموزية عبر ثنائية الماء والنـــار؟ أسئلة مهمة ونافذة إلى اللب من هذه الأطروحة، ونحن، بـــدورنا، نسعى لفض مغاليقها بالإجابة المتأنية عنها:

أما الحداثة الشعرية، فإن قرار المغامرة بالحرث فـــي حقولهـــا الشائكة جاء لينهي حقبة طويلة من التردد والقلق وعـــدم اليقـــين. ولست أجانب الحقيقة في قليل أو كثير عندما أبوح بســـر العلاقـــة الشائكة التي تربطنا وتفصلنا عن الحداثة الشعرية العربية. ولعـــل رجرجة هذه العلاقة وعدم صلابتها هو ما جعـــل مـــن الحداثـــة "حداثات" تتشي بالغموض والتباين والاختلاف. فيما المتلقي ينـــأى عنها فتنزلق به خطاه في واد سحيق. كان بون المسافة بيننا وبين

الحداثة، ولغط الجدل بين التأييد والمعارضة، وراء إحساس عنيف يرغب في فض الاشتباك والوقوف على ماهيـة الأمـر ومعرفـة أسرار الساعة بدلاً من القناعة بقـراءة دوران عقاربهـا. ولعـل فضول الباحث كان يتغذى رويدًا بهذا الوهج فما لبث أن بلغ غايته بأن بدأ مغامرته.

ولعل التحدي الذي تقيمه نصوص الحداثة بفعل غموضها المعتم وتنافر علاقات التراكيب اللغوية، وجدة الرؤى التي تطرحهـا...، كان كامنًا وراء هذا الاختيار أيضًا. فلقد كان الشعر الحداثي يتأبى عليَّ ويستعصي، فيما كانت ذائقتي التقليدية تمجه وترفضه فتنـأى عنه وتعرض، وكان ثمة سؤال متوتر يغلي في الأعمـاق: كيـف نفهم هذا النوع من الإبداع الشعري؟ ولمن يكتب؟ وما هي شيفرته التي ينبغي فك رموزها؟

ولعل الأمر يزداد كثافة حين ندرك أنه يتعلـق بـرواد الحداثـة الشعرية: أدونيس والسياب وخليل حاوي. فـأدونيس، علـى وجـه التحديد، يبلغ الجدل حوله ذروته حتى غـدا مركـزًا للتصـادمات الفكرية ولجدل التيارات المتباينة. والناس في أمره على شـطرين: بعضهم يجعل منه رائدًا ومبدعًا ونموذجًا أعلى للإبداع. فهو عندهم إمام مقدم على من سواه. والخلاف حوله هو من ذلك النوع الخصب الذي يدور حول كبار المبدعين الأفـذاذ فـي الأمـم والشـعوب، ويجعلونه ثالث ثلاثة هم المتنبي وأبو تمـام وهـو. إنـه صـاحب الكشوفات الباهرة تتخلق من بين يديه ممالك الشعر العظيم.

وبعض آخر يذهب فيه غير ذلك. فهو شاعر متواضع الموهبة والثقافة، وهو خارج عن قداسة عمود الشعر العربي، وهو عميـل ومخرب للدين والثقافة واللغة والإبداع الشعري. إنه اللبنة المخلخلة في البناء الثقافي الداخلي، وهو معول هدم وتدمير لكل ثابت مـن

ثوابتنا... إلخ.

ولعل ما يُحزن أن تجد، أحيانًا، كثافة الإفراط في الإعجاب، أو ذروة التجني في القدح، من غير أن يكون هذا أو ذاك قد عــارك نصوصه أو سبر غوره أو صبر على طرحه أو مشــروعه... إن جل ما وصل إليه نتف من آراء تؤيده أو تعارضه، أو بعض مــن مواقف أثير الغبار حولها فغطى ماهيتها وأضحى الحق متواريًــا خلف الحجب.

ويمكننا أن نقول مثل هذا في شأن السياب وحاوي. وفي شــأن الجيل الحداثي برمته. فلقد اشتد حولهم الجدل وحمي الوطيس فكان انقسام الناس أمرًا لا مفر منه. ونحن إذْ نسوق السالف، لا نبتغــي الذوذ عن أدونيس ورفاقه، ولا التجني عليهم، وإنما نقدم البواعــث التى حدت بنا لإنجاز هذه الدراسة في نسق إجرائي منهجي جعــل العلمية والحيدة والموضوعية غايته، أو بعضًا من غايته التي تصبو إلى إنجاز دراسة ذات أصول واضحة ومنهجيــة صــارمة تقــدم نموذجًا لفعل القراءة الناقدة وهي تحاور وتجادل النصوص الحداثية المترفعة والمتعالية آملة بذلك أن تكشف أسرارها وتنفض غبــار الغموض وفعل السحر اللذين تحاول أن تتصف بهما دائمًا جاعلــة منهما غاية ومذهبًا.

من ثم كانت "القصيدة التموزية" عند شعرائنا الثلاثة، وكانــت "الموضوعية البنيوية" منهجًا يحدد مسار الدراسة في فضاء النص التموزي عبر إجراءات متعاقبة وصارمة وصولاً إلى لحظة الهدوء حيث النتائج المأمولة من هذا البحث.

وفي سبيل إنجاز هذه الغاية، فقد أفدنا من الدراســات الســابقة حول الشعراء الثلاثة، وهي جد كثير، فجمعنا حشدًا كثيفًا من المادة العلمية يمثل مناهج مختلفة ومواقف متباينة ومعالجــات متنوعــة.

ولقد أخضعنا هذه المادة الثرية للقراءة المسائلة الناقدة بغية الإفادة والإثراء فتفتحت لنا دروب كانت مبهمة. وكان الصبر والسبر هما زادنا الذي نتغلب به على كل معضلة حتى تحل إشكالاتها وتفتح كوى في جدارها الصلب فتم لنا ما أردنا.

ولقد قسمنا هذه الأطروحة إلى خمسة فصول تتعاقب في إيقاع تراكبي تطوري، ثم ختمنا بخاتمة وثبت للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

الفصل الأول وعنوانه: "المرجعية ومسار الدراسة" وقد ناقشنا فيه الأصول الفكرية والأيديولوجية الكامنة خلف إنتاج القصيدة التموزية. وكانت الغاية من ذلك هو أن نأخذ بيد القارئ ليقف على الأرضية الفكرية والملابسات التاريخية التي أفرزت النص التموزي في مفصله الزمني الممتد من الخمسينيات حتى أواسط الستينيات. فكان أن فحصنا الإشكاليات الآتية: الحداثة – الأسطورة – الرمز – القناع – الشعر – القصيدة التموزية – الرؤيا. وفي "مسار الدراسة" حددنا غايتنا ومنهجنا فكان أن عرضنا لمفهوم القراءة ثم مفهوم الموضوعية البنيوية والإجراءات المتعاقبة التي ننجزها من أجل الغاية المرجوة.

والفصل الثاني عنوانه "القصيدة التموزية في شعر أدونيس" وقد أنجزناه على عينة نصية تم انتخابها من شعر أدونيس تبلغ خمس قصائد ورتبناها على النحو التالي: "قصائد إلى الموت – البعث والرماد – فارس الكلمات الغريبة – أيام الصقر– تيمور ومهيار". وهي مأخوذة من خمسة دواوين تخضع للترتيب التعاقبي الذي يغطي الحقبة التموزية. وقد تم إحصاء الجذور اللغوية ثم القراءة الوصفية وبناء شبكة العلاقات الموضوعية.

والفصل الثالث عنوانه: "القصيدة التموزية في شعر السياب" وقد

أنجز على خمس قصائد منتخبة من ديوان "أنشودة المطر" الذي يغطي بمفرده المرحلة التموزية عند السياب. وقد رتبنا نصوص العينة على النحو التالي: "أنشودة المطر – النهر والموت – المسيح بعد الصلب – مدينة بلا مطر – مدينة السندباد". وقد تم إحصاء الجذور اللغوية ثم القراءة الوصفية وبناء شبكة العلاقات الموضوعية.

والفصل الرابع عنوانه: "القصيدة التموزية في شعر خليل حاوي" وتم إنجازه على عينة نصية من خمس قصائد مرتبة تزامنيًا على النحو التالي: "البحار والدرويش – بعد الجليد – عودة إلى سدوم – السندباد في رحلته الثامنة – لعازر عام ١٩٦٢. وبعد الإحصاء اللغوي وبناء الجداول تمت القراءة الوصفية ثم بناء شبكة العلاقات الموضوعية.

وأما الفصل الخامس والذي عنوانه: "القصيدة التموزية – رؤية موازنة" فقد حاولنا من خلاله أن نبني رؤية نقدية كلية للقصيدة التموزية تعتمد الموازنة بين الشعراء الثلاثة فتبين خيوط التماس والوصل ونقاط التقاطع والفصل. وقد تم ذلك من خلال أربعة محاور هي: "ثنائية الماء والنار – الرموز الأسطورية والنماذج العليا – البنية الموضوعية – الرؤيا التموزية".

وفي الخاتمة كثفنا رحلتنا التحليلية للنص التموزي عبر سفر طويل، ثم بلورنا أهم النتائج التي تكشفت لنا في نهاية المطاف.

وأما المصادر والمراجع فقد قسمناها إلى أربعة أقسام:

القسم الأول: خاص بأدونيس، وينقسم إلى أربعة أقسام:

الأول: للمصادر الشعرية. الثاني للكتب الخاصة بأدونيس، الثالث للكتب التي بها دراسات عن أدونيس، الرابع خاص بالمقالات التي عالجت شعره أو تناولته بزاوية من الزوايا.

القسم الثاني: خاص بالسياب، وقد أجرينا عليه ما أجريناه على أدونيس.

القسم الثالث: خاص بخليل حاوي وهو يجرى مجرى أدونيس والسياب.

وأما القسم الرابع: فقد خصص للكتب التي أفدنا منها وتعد زادنا النقدي. وهو ينقسم إلى أربعة أقسام: الكتب العربية، الكتب المترجمة، المقالات العربية، المقالات المترجمة.

ولقد بذلنا الطاقة، ما وسعنا البذل، من أجل إنجاز ثبت المصادر والمراجع على أوفى ما يمكن حتى يكون غنيًا بالمادة العلمية التي يمكن الرجوع إليها والإفادة منها.

... وبعد، فإن ما نقدمه عبر هذه الأطروحة مجرد مغامرة جادة قد تخطئ وقد تصيب، ولكن حسبها أنها حاولت، بكل طاقتها، أن تقدم نموذجًا قرائيًا منهجيًا يجتاز الدروب الشائكة ويقفز فوق العثرات المتخفية في الممرات الوعرة. لقد كانت غايتها أن تخلص للنقد الأدبي الذي يغتني بمكثه في حضرة الشعر العربي، ذلك الشيخ المهيب.

وعلى الله قصد السبيل

عبد الرحمن عبد السلام

الفصل الأول

"المرجعية ومسار الدراسة"

مفتتح

لعله من الأوفق الاعتراف بأن البحث في الشـعر الحـداثي – نسبة إلى الحداثة – حرث في حقل شائك. ذلك أن الحداثة، بوصفها حركة شعرية مستقلة، تثير كثيرًا من قضايا الشـعر وإشـكالياته المعقدة التي لا تقف عند خرق الشكل الثابت لعمود الشعر العربي وبخاصة في محوري الوزن والقافية، وإنما تتجاوز ذلك بكثير إلى حيث التغيير الجذري في الرؤى والمضامين التي ينهض بها الفن الشعري العربي في طوره المحدث، وإلي حيـث إحـداث ثـورة مضطرمة في المثل الجمالية للشعرية العربية وخلخلة جدار اللغـة وتحطيم الثابت والموروث... إلي غير ذلك من محاورها المتشعبة. من ثم فإن الجرأة التي تدفع إلي البحث في مثل هذه الإشـكاليات المترجرجة لا تخلو من روح المغامرة، ولا تعدم ذلك النزق الذي يجعلها مدفوعة بحمى الفحص والتساؤل والبحث والتنقيـب، ورج الهياكل العامة بغية النفاذ إلى اللباب والجوهر، والعمـق والبنـى المختبئة في الأغوار النصية المعتمة بفعل الغموض الدلالى وتنافر العلاقات بين مفردات الجملة الشعرية الحداثية؛ لهـذا فالمغـامرة مسوغة ولازمة، والإحساس بالاندفاع والحماس ضروري لمنازلة النصوص المستغلقة وإقامة نوع من التحدي النقدي يـوازي ذلـك التحدي الإبداعي الذي أنتجه الحداثيون باقتدار فائق وجعلوا منـه مذهبًا وغاية

بيد أنه لا ينبغي – تحت وهج الإحساس بالمغامرة – أن تفقـد

أطروحتنا ثوابتها المنطقية والبنائية في سياقها المنهجي المتكامل الذي يجعل منها تدرجًا متناميًا يفضي بعضه إلى بعض في إيقاع متجاوب وملتحم يقود إلى نتائج سليمة – أو هكذا ينبغي أن تكون – بمفهوم النقد الحديث وإجراءاته الصارمة.

وحتى يتحقق ذلك، فإن فحص الإشكاليات الكبرى في هذه الأطروحة وإخضاعها للإضاءة والمساءلة، أمر لا محيص عنه، لأنه إجراء يضيء معابر الدراسة ويبين مساراتها ويجعل الرؤية النقدية مؤسسة ومتسقة، بدلاً من تقوقعها في مضيق مكتنز يضغطها ويحد من كليتها الفاعلة.

تأسيسًا عليه، فإن أكثر الإشكاليات تعقدًا وزأبقة، هى إشكالية الحداثة ذاتها بما يحوطها من غموض وضباب، وبما يكتنفها من تعدد وتنوع تبدو من خلاله دلالة مفتوحة لا تخضع للتحديد والثبات؛ وبما تفرزه من إشكاليات عديدة تتداخل وتتشابك في بناءات تستعصي علي الكثير من القراء، بل والمتخصصين في صناعتي الشعر والنقد. لهذا فإن بحث "الحداثة" يستلزم مقاربة المفهوم ومحاولة تحديده في سياق ثابت، كما يستلزم مس قضايا رئيسة تنبثق عنه مثل الأسطورة وجمالياتها الفنية والرمز والقناع، واللغة وعلاقة الشاعر بها والموقف والرؤيا... إلي غير ذلك من تقنيات بناء القصيدة الحديثة. إن إيضاح هذه المفهومات في هذه المساحة المجتزأة من هذا الفصل التأصيلي لهذه الأطروحة، مسألة علي غاية الأهمية في إجراءاتنا البحثية حتى يقف القارئ علي الإضاءة الكاشفة لأرضية النصوص الداخلة في العينة الشعرية، والخلفيات الأيديولوجية للمبدعين من شعراء الأطروحة. هكذا نمس تلك الإشكاليات في إيقاعها الآتي:

إشكالية الحداثة:

يكاد من يبحث مفهوم "الحداثة" بغية تحديد دلالته الاصطلاحية، يقع في حيرة ضبابية إذ تحوطه رؤى مختلفة تصل حد التباين والتنافر بما يجزم يقيناً أننا إزاء "حداثات" عديدة وليس إزاء "حداثة" واحدة. وحتى لا نقع في شرك الحيرة والتناقض، تسعى هذه الأطروحة لمقاربة هذه التعريفات أملاً في الوصول إلي مفهوم شبه ثابت يعين على فهم التوجه الحداثي وإضاءة النصوص الشعرية المنتوجة في ظله.

فانطلاقًا من اللغة ودلالة المعجم يقرر "حنا عبود" أن الحداثة، تقابل الرثاثة، مثلما أن كلمة قديم مقابلة للجديد. فالرثيث هو البالي الذي تخطاه الزمن. الرثيث مالا يمثل القانون الأمثل والأسلوب الأفضل، على عكس الحديث الذى يمثل تقدمًا أقرب إلى القانون الأشمل. والرثيث قد يكون موضوعًا قيد الاستخدام في العصر الحاضر. فلا علاقة للزمن بالحديث والرثيث. قد تظهر محاولة جديدة من حيث الزمن، ولكنها قديمة من حيث النمط والأسلوب وقد يكون الحديث قديمًا، وقد يكون الرثيث معاصرًا. فالزمن في مسألة الحديث والرثيث يتنحى جانبًا ولا يدخل فى الحساب أبدًا[١]

وطرح "حنا عبود" للحداثة على هذا النحو، موجز إذ ليست المسألة في الحداثة مسألة زمن وحسب أو هى دلالة المفردة اللغوية المقابلة للرثيث أو القديم مثلما يحاول أن يصنع، لكنه، على الرغم من ذلك يلمح إلى عنصر مهم في قضية الحداثة وهو تجاوز الزمن، أو تلاشى فاعليته.

---

(١) عدنان حسين قاسم، الإبداع مصادره الثقافية عند أدونيس، بدون دار نشر الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٤٥.

ومن حيث التجذر التاريخي، يحاول أدونيس الكشف عن حركة الحداثة العربية منذ العهدين الأموي والعباسي، ويجعلها مؤسسة في اتجاهين: " سياسي فكري، وفني:

الأول: ثورة الخوارج، الزنج، القرامطة، الحركات الإلحادية، والصوفية.

الثاني: الفني: إبطال علم الجمال النموذجي، أو الثابت، وإبداله علم جمال الإبداع أو المتغير. [(١)]

هكذا يبلور أدونيس مفهوم الحداثة في أطر وحته شديدة التـأثير "الثابت والمتحول" ويجعل من البعد السياسي والفكري لدى الحركات الخارجة على الحكومات المركزية في الدولتين الأموية والعباسـية، مرتكزًا ومرجعًا تاريخيًا يؤصل للفكر الحداثي العربي، مثلما يجعل من مقولة "التغير" أو "التحول" – وهى مقولة جد مركزية في الفكـر الحداثي المعاصر، وبخاصة الحداثـة الأدونيسـية كمـا تطرحهـا مجموعة مجلة "شعر" اللبنانية – مرتجعًا للجمالية الشعرية والحداثية العربيتين. وهذا طرح، على كثافته وإيجازه، يضرب بقوة في عمق المفهوم الرئيس للحداثة الشعرية العربية. فمقولة الحركة لا السكون، والتحول لا الثبات... هى الفعل الديناميكي لرؤى الحداثة وسـلوكها الإبداعي. إنها سعي دائم صوب التجاوز والتخطي والقفز فوق ما تم إبداعه في الماضي والحاضر. من ثم يبدو الفكر الحداثي "شهوة" أو "طموحًا" جامحًا نحو المستقبل. هكذا يسعى وليد منير للتأكيد علـى مفهوم الحركة أو البحث الكاشف عن المختبىء فيقـول: "الحداثـة الشعرية – في تقديري – مغامرة تضع التاريخ في حسابها، والشاعر الحديث ليس متنبئًا أو نبيًا أو عرافًا بالضرورة، ولكنه مكتشف قارة مفقودة لا قارة مستحيلة الوجود في الزمان والمكان. إنـه جـواب

---

(١) أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)،، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ ص٩

آفاق، لكنه ليس درويشًا به مس من الجنون فسقطت عنه التكاليف. الشاعر جيولوجي يبحث عن المناجم لا دجال محترف يزعم الاتصال بقوى خارقة. الشاعر الحديث ثوري من نوع خاص، إنه ثوري ينقلب على الأصول لكي يعيد إنتاجها، لا لكي ينفيها عن ذاكرة الشعر".[1]

وبفحص النص السابق يمكن رصد جملة من المبادىء الحداثية، لعل أبرزها مفهوم الثورية، ودور الشاعر الحديث وما ينجم عنه من تصور للشعر ودوره في بناء الوعي والحضارة العربيين.

إن مسألة "الثورة" بنية رئيسة في الفكر الحداثي تتلاءم مع التجاوز والتحول بما يجعل كل قديم متجاوزًا ومقفوزًا فوقه، وبما يضع النموذج الراسخ موضع الرج والخرق. إنها ثورية تخترق الثوابت بهدمها وبناء نماذج وأشكال أخرى تقع منها موقع المغايرة والتباين. هكذا يؤكد أدونيس على أهمية الثورة الشعرية: "والمعنى الأعمق والأغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة؛ إنما يكمن في إمكان الكتابة الشعرية في أفق آخر غير الموزون المقفى، لا في مجرد تعديل النسق الوزني وتحريره، ولا في مجرد الخروج على الوزن والقافية، كما تواضع أكثر النقاد المعاصرين على قوله وتكراره"[2]. وما يفتأ أدونيس يؤكد على أن الحداثة ليست ثورة على الوزن والقافية فقط؛ وإنما هي ثورة في مضمون الشعر وماهيته: "إن المسألة في الكتابة الشعرية، لم تعد مسألة وزن وقافية، حصرًا، بل أصبحت مسألة شعر أو لا شعر"[3]. وهو يربط بين الثورة

---

(١) وليد منير، مجلة الناقد، العدد ١٢، حزيران، ١٩٨٩، ص ٤٦.

(٢) ماجد السامرائي، تجليات الحداثة – قراءة في الإبداع العربي المعاصر، الأهلي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ١٩٣.

(٣) أدونيس، سياسة الشعر، دار الأدب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٦، ص ١٢.

والشعر بما يجعلهما لحمة واحدة: "إن الشعر في ذاته ثوري بوصفه حدثًا إبداعيًا: فهو ثورة داخل اللغة من حيث إنه يجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث إنه يرى إليه(*) رؤية تجديدية، ومن حيث إنه يغير بتجديده اللغة، صورة الواقع أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات وبينها وبين الإنسان – وهو لذلك ثورة في وعي الإنسان. وفي هذا الإطار نفهم كيف أن اللغة مجموعة من الكلمات – الكائنات الحية التي لها عمرها وتاريخها"[1].

إن مقولة "الثورة" في الوعي الحداثي، شديدة الصلة بمقولة "الرفض والتغيير"، أو "الهدم والبناء" أو "التجاوز والتخطي"...الخ. من ثم يأخذ سياق التنظير الحداثي لهجة الإلحاح والحزم في طرح المفاهيم ومحاولة ترسيخها: "ما من ثورة جذرية أو حضارية تأتي دون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها – كالرعد الذي يسبق المطر. فالرفض، وحده، يتيح لنا، في المأزق الحضاري الذي نعيشه، أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف أو بالشمس التي تشرق على خطواته"[2] ويصبح المفصل التاريخي المعاصر هو اللحظة المواتية للرفض والتغيير عبر الثورة الشاملة: "هى لحظة الرفض والتطلع – رفض المقاييس والقيم التقليدية والتطلع إلى قيم ومقاييس جديدة. شأنه في ذلك شأن الواقع التاريخي ذاته: لا يستطيع أن يجد مسوغاته، أن يجد حلولاً لمشكلاته إلاً باعتماده سلطان الثورية. في الثورية قوى تطهر وتجدد. الطبيعة تجد، هنا معناها. هى ثورية (جدة أو حداثة) تبحث عن نقطة انطلاقها في المستقبل. إلا أن دورها في الوقت ذاته هو أن تجدد الشروط الأصلية الأولى التي

(*) كذا وردت في مرجعها والصواب: ينظر إليه أو يراه.

(1) المصدر السابق، ص ١٧٥.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٢، ص ٢٤٠، ٢٤١.

تمهد لظهور الخلاقين. فالانحطاط سياق انتهى، والتجدد سياق بادئ، وكلاهما مرتبط بالآخر. إنهما معًا هذا المزيج المعقد من اليأس والأمل حيث يتوتر الإنسان بين عالمين: عالم يموت أو عالم يصارع كي يولد"(١).

هذا النص يفتح وعينا على رصد الحداثيين للواقع العربي في بعديه الحضاري والتاريخي، وهو رصد يدعم رؤى الحداثيين التى تتجاوز معاركة الشكل التقليدي لعمود الشعر العربي إلى حيث ابتكار التجربة وجدتها. إنها – أي الحداثة – في نهاية المطاف، موقف ورؤيا. موقف من الحياة في بعدها الواقعي العربي، وفي بعدها التجريدى، وهى رؤيا للمستقبل الذي يمثل وعدًا بمجيء حياة مأمولة ستغاير في معناها ومبناها الواقع العربي المزري. لذا تلح "ريتا عوض" على تشخيص الحداثة على النحو الآتي:

"الحداثة، في المحل الأول، موقف من الحياة والوجود ورؤيا جديدة للمستقبل. ولم يكن القصد الأول لرواد الحركة الحديثة – على ما أظن – تحطيم الشكل القديم، بل كانت للأصيلين منهم تجربة جديدة لم يتسع لها الشكل الشعري القديم فتحتم على وحدة البيت أن تتحطم"(٢). ويتماشى "يوسف الخال" مع سياق الرؤية السالفة فيؤكد أن الحداثة "موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها تأخذ بالجوهر لا بالمظهر"(٣) وهو إذ يصر على أن يجعل من الحداثة مركز إشعاع وجاذبية ينفي عنها التقوقع في مضيق مذهب ضيق من المذاهب أو الاختزال في نطاق رؤاه وطروحاته،

---

(١) أدونيس، سياسة الشعر، ص ٣٥.

(٢) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الولى، ١٩٧٨، ص ٩١.

(٣) ماجد السامرائي، تجليات الحداثة – قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ص ١٦٧.

وإنما هي "حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكــون وقفًا على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحيــاة التــي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عــن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف"[١]. وهنا تبدو مقولات مثل التحول والتغير والتجاوز... الخ منجزة فــي الكشــف عــن محتوى الفكر الحداثي لدى رواد الحركة الشعرية العربية الحديثــة ولدى شعراء هذه الأطروحة الذين هم نفر بارز من هذا الرعيــل. إن التركيز المكثف على مثل هذه المقولات يؤكد محاولــة جــادة لاستبدال بالواقع المتخلخل الرؤيا المنسجمة بما تحمله من تباشــير ووعود تومض في قوة تضارع يقين الإيمان الثابت. وبذا تتمحور ماهية الشاعر في بناء رؤياه التي تفتح بادرة العصر الجديــد. إن هذا ما يطرحه "خليل حاوي" إذ يقول: "وكــان الشــاعر الحــديث يحاول ما حاوله من قبل كبار الشعراء في عصورهم وأممهم، أن تكون رؤياه فاتحة عصر حضاري جديد".[٢]

وبهذا تتداخل مفاهيم متنوعة ومتضافرة في تحديد دلالة الحداثة الشعرية، مثل الثورة والرفض والرؤيا والتحول مما يلزمنا بمحاولة تحديد مفهوم الشعر ذاته في الوعي المحدث ومحاولة بلــورة دوره في إعادة بناء الواقع وصياغة الهوية العربية في مرماها القــومي. وإذا كنا سنرجىء الحديث عن محور مهم في الحداثة العربيــة ألا وهو "الرؤيا" حيث يُطرح لزامًا في مبحــث القصــيدة التموزيــة ومسعى التأصيل لها، فإن بحث مفهوم الشعر الآن يُعد ضــرورة ملحة نأخذ أنفسنا بمواجهته وطرحه في الحال.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٢) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٩.

يبدو مفهوم الشعر لدى رواد حركة الحداثة العربية، فرزًا أصيلاً لمرجعيات الفكر النخبوي – نسبة إلى نظرية النخبة – والتي تقوم على إسناد فاعلية التميز والتغيير في بني المجتمع وأنساقه الحياتية، إلى طائفة معينة تُعد فوق "الجمهور" أو "الغوغاء" أو "الدهماء" أو "القطيع:... الخ. هذه النخبة وحدها، هى التي تقوم بفعل التوجيه والخلق والابتكار، ومن ثم قيادة المجتمع والتجاوز به نحو التقدم والرقي. إن "نظرية النخبة" تطرح ذاتها "كنظرية اجتماعية – فلسفية، في النظر إلى النخبة كمحركة للتطور التاريخي في المجتمع، ويتجلى ذلك في حقل "نظرية الأدب" في النظر إلى الشعراء أو المبدعين والمثقفين عمومًا على أنهم قادة المجتمع ومحركو تطوره التاريخي"[1]. من هذا المنظور يؤكد "جبرا إبراهيم جبرا" أن "المثقفين والمبدعين هم الطليعة التي تقود المجتمع لما يتميزون به من وعي لذات الأمة وقواها الفكرية... لا يزال المثقفون هم المغيرون وهم الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح في سبيل هذا التغيير أو لم يحملوه. الثقافة هي التي تغير في النهاية" وهو يؤكد

---

(١) يمكن في هذا الصدد، مراجعة دراسة محمد جمال باروت – الحداثة الأولى، مبحث: نظرية الشعر ونظام الاستيعاب الجمالي للعالم – المثل الجمالية والتعميمات الفنية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٨٠. وقد ورد في الموسوعة السوفيتية الكبرى أن " نظرية النخبة " " نظرية اجتماعية فلسفية تؤكد وجود أجزاء مكونة في البنية الاجتماعية في أي مجتمع هي النخبة، الفئة صاحبة الامتيازات، أو الفئة التي تقوم بوظيفة إدارة العلم والحضارة وتطويرها، في مقابل كتلة الناس. وتنفي نظرية النخبة " التقدم التاريخي " وتنظر إلى التاريخ كجملة من الحلقات الاجتماعية التي تحددها سيطرة نماذج معينة من النخب. وهي تنتقد سيادة الشعب باعتبارها فكرة طوباوية، وأسطورة رومانتيكية، وتؤكد أن عدم المساواة هو أساس الحياة الاجتماعية. وفي مرحلة معينة من التطور التاريخي، حيث تكون القوى المنتجة على درجة غير كافية من التطور، يعتبرون نظرية النخبة قانونًا شاملاً ناتجًا عن الطبيعة الإنسانية". انظر: الحداثة الأولى، ص ٧٩.

رؤيته من خلال استقراء تأملي لتاريخ الأمم فيقول: "وإذا نظرنا في عبقرية أية أمة، وجدنا أنها مجموع عبقريات وأفراد معينين، تطورت أشكال الحياة، بل الحضارة كلها، على أيديهم بانفلاتهم من المخططات الفوقية والدوائر المفروضة"(١). ولا يخرج "عبد الله عبد الدائم" عن هذا الإطار إذ يقول في إيقاع حاسم: "لا شك أن النخبة هي المفصحة دومًا عن مقام المجتمع، وأن قيمة الشعوب تقاس بعدد الأفراد النابهين الأفذاذ الذين يمثلون الصفوة فيها... وكثيرًا ما تلخص حياة الأمة كلها في هؤلاء الأفراد القلائل، وكثيرًا ما ترد عبقريتها كلها إلى فرد أو أفراد والذي خلق التاريخ، وخلق الأمم كما نعلم، هم هؤلاء القلة"(٢). وتصف "خالدة سعيد" الفئة النخبوية بأنهم "ثوار وسط عالم من الأفكار المحنطة"(٣).

وخلاصة الأمر في الفكر الشعري لدى شعراء النخبة أن الفن فوق الواقع، وأنه بديل له، وأنه المثال الجمالي والحياتي معًا في أن. من ثم تتماهى نظريتهم مع نظرية "أوسكار وايلد" التي تقول: "إن الحياة تقلد الفن، بدلاً من أن يقلد الفن الحياة. أي أن الأشكال والصور والمثل التي يخلقها الفنان تصبح فيما بعد نماذج يحذو الناس حذوها فتغيرهم"(٤). وهذا وعي فوقي لعله يقارب فوقية "نيتشه" وفلسفة "السوبر مان" ولعله، من جهة ثانية، يمنح الإحساس بالبطولة والنبوة والقدرة على إعادة الصياغة وخلق ما يجب أن يكون بديلاً لما هو كائن بالفعل لكنه مرفوض ومتمرد عليه.

إن المقولة المركزية التي يمكننا بلورتها في الوعي الحداثي

---

(١) المصدر السابق ص ٨٠.

(٢) المصدر السابق ص ٨١.

(٣) المصدر السابق ص ٨١.

(٤) المصدر السابق ص ٨٠.

لدلالة الشعر ودوره في الحياة، هي مقولة "التغيير" بما يكتنفها ويحوطها من دلالات الرفض والتمرد والثورة والخلق والابتكار والولادة وهي مقولة تضفي على الشاعر والشعر معًا لا صفات النخبوية والتميز فحسب، وإنما صفات الفعل المحرك، أو المثير الرئيس الذي تنطلق من ذاته الفاعليات كلها وترد إليه نواتج التغيير. إنه نبي القوم وإمامهم وقائدهم وصانع مثلهم وقيمهم. إنه باختصار مبتكر النموذج الأمثل للحياة والواقع في آن واحد.

هذا ما يؤكده "كمال أبو ديب" في "الأنساق والبنية" بقوله: "إن الرؤيا الواعية التي تنميها القصيدة لدور الشاعر في التاريخ، بل دور البطل في التاريخ، رؤيا ديناميكية، حركية فياضة، يتجلى البطل فيها فاعلية إبداع وتغيير للعالم، فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيدًا جدليًا وطاقة على الحلم، وعلى حمل عذابات العالم وخلق روح المغامرة والاكتناه"[1] وهو إذ يزيد الأمر إيضاحًا، يربط بين خصوصية الرؤيا وخصوصية التميز النخبوي: "ويبدو لي أن هذه الرؤيا تنتمي إلى فئة محددة في بنية الثقافة العربية هى فئة المثقفين الذين ينتمون إلى البرجوازية الصغيرة. وتستقي من موقع هذه الفئة التي بشرت بتغيير الشعر: في طبيعته ووظيفته. ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية، إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ، المخلص بالبطل الذي يغير العالم، يحرقه حرقًا أسطوريًا من أجل أن يخلقه نقيًا جديدًا (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيق والعنقاء، وأساطير الموت والبعث: تموز وأدونيس... الخ) وعبر عملية تحول جذرية توحد دور الشاعر – الشعر بدور البطل – الفرد، وأصبح هذا البطل المهدي المنتظر

---

(١) كمال أو ديب، الأنساق والبنية، فصول، عدد ٤، مجلدا، يوليو ١٩٨١، ص ٨١.

الذي سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان"(١).

وفي موقع آخر يجعل "أبو ديب" عملية التغيير المنوط بالشعر إنفاذها، رهينة شروط تاريخية معينة قد تتبدل الفاعلية التغييرية للشعر بتبدل الشروط التاريخية المحيطة به، لكنه في الصميم من كلامه، يضع الفاعلية "التحويلية" أو "التغيرية" للشعر موضع التبئير والإضاءة بوصفها الدال الجوهر على ماهية الشعر والشارة المميزة لوظيفته: "لكن الشعر في نفس الوقت هو تجسيد لنزوعات ورؤى إنسانية في مجتمع من المجتمعات؛ تهدف إلى إحداث عملية تغيير ضمن البنية الثقافية السائدة، عملية التغيير هذه، قد تكون لها "أبعاد سياسية ضمن شروط تاريخية معينة أو أبعاد ثقافية أو لغوية صرفًا ضمن شروط تاريخية أخرى... دور الشعر متغير بتغير البنى السائدة في المجتمع، حلم الشعر العربي بالذات، أن يكون ذا دور محدد، أو ينبغي أن يكون ذا دور في المجتمع العربي"(٢).

وانطلاقًا من الشرط التاريخي يضغط الحداثيون بقوة على مقولة "التحول والتغيير" بوصفها الطرح الأمثل لتجاوز المرحلة التاريخية المهترئة في حياة العروبة. ويجعل "أدونيس" من جدلية الرماد والتجدد علامة الشعر الجديد: "إن تاريخنا يعيش الفترة الأخيرة من خريفه: يلزمنا أن نكنس الأوراق المتساقطة ونملأ الأرض بالربيع. الحوار القائم بين وعي الانحطاط ووعي التطلع، بين الرماد والتجدد هو علامة الشعر الجديد "(٣). ويبدو التوحد بين صوت الشاعروصوت النبي أمرًا لازمًا للخروج من الأزمة المحكمة. لم يعد الشاعر العربي الحديث شاعرًا فحسب، أو حتى

---

(١) المصدر السابق، حسب ٨١.

(٢) كمال أبو ديب، الشعر والتغيير والبنى السائدة، الأقلام، عدد ١٠، ١٩٨٥، حسن ٣٠

(٣) أدونيس، سياسة الشعر، ص ٣٨.

مفكرًا أو فيلسوفًا، وإنما أصبح "رائيا" أو "نبيًا" بل هو نبي لا غير: "لا صوت غير صوت النبي يقدر، في مرحلة تاريخية كهــذه، أن يرن ويدوي ويعلو ويوقظ ويحرك ويهدم ويميت ويحيي. والنبــوة رفض عميق من حيث هي تكملة عميقة"(١).

إن الشعر يتخطى – في دوره هذا – التعريفات "التــي تحــده بالنظم أو الجمالية ويغدو رؤيا علوية يعبر عنها الشاعر النبي"(٢).

وإذا كان الشعر هو "اللغة الأولى التي تبدع الوجود"(٣) كما يؤكد "هايدغر" وهو "الكلمة التي تبدع الوجود" كما يشير إليــه "فــراي"(٤) فإن ثورية التغيير والتحول التي يلح عليهــا الحــداثيون لا بــد أن تضرب اللغة في عمق جدارها. فالشعر ليس ثورة في المضمون أو الرؤيا فقط، ولكنه ثورة داخل اللغة من حيث قدرته علــى تغييرهــا وتلقيحها بدلالات متحركة تغاير ثوابت الدلالات المعجميــة. وهــو بتجديده الدلالات اللفظية يغير العلاقات الماثلة بين الأشياء والكلمات. وبينها وبين الإنسان. من ثم يضحي التغير في دلالة اللغة ومفرداتها، تغيرًا في صورة الواقع وفي بنية الوعي الإنساني معًا. وبذا تصــبح جملة المفردات اللغوية، حزمة مــن الكائنــات الحيــة المتماســكة والمتفاعلة والمتحركة دومًا مع سيرورة الزمن. بناء عليــه يصــبح الخروج على المألوف والتقليدي من الصياغة الشعرية شرطًا لحداثة الشعر ولشعرية النص في آن. هكذا ينظر "أدونيس" لشروط الشعرية الحديثة: "ومن الشروط التي يجب أن يحققها الــنص لكــي يكــون شعريًا، شرطان: الخروج على الكلام الشعري التقليــدي، والخــرج

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٢) ريتا عوض –، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٢٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٧.

(٤) المصدر السابق ص ٢٨

على الكلام الشائع والسائد. وطبيعي أن هذا الخروج؛ بما هو فني، لا يتحقق على مستوي النظرية أو الفكرة أو المضمون؛ وإنما يتحقق على مستوى شكل التعبير؛ أي بنية الكلام "(1). وهو إذ يتكئ على حيثية اللغة، يفرق بين اللغة الشعرية العربية القديمة، وبين اللغة الشعرية الحديثة، جاعلاً من الأولى لغة تعبيرية، ومن الثانية لغة خالقة. والبين بين الاثنتين جد بعيد: "اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير... تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مسًا عابرًا رقيقًا، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق. فليس الشاعر الذي لديه شئ ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"(2).

إن واحدًا من شروط الحداثة الشعرية، ولعله شرط رئيس، هو أن تخضع البنية الشعرية ذاتها للتغيير؛ أي أن يتغير الشعر من الداخل... يخلع ثوبه العمودي القديم ويرتدي إزارًا آخر يغايره في مبناه ومحتواه. لهذا تبقى الممارسة الشعرية الخلاقة، عند "كمال أبوديب" مشروطة بقدرة الشعر العربي الحديث على أن يغير ذاته من الداخل فكأن تغيير السائد والقائم مرهون برؤى الشعر التحويلية والتجاوزية التي تتخطى الماثل إلى المثال الطوباوي المأمول. والشعر ذاته لا يقدر على ضخ هذه الرؤى والنهوض بهذا الدور – التغييري التحويلي – مالم يتغير هو جذريًا. وبهذا تكون الرؤية الحداثية مسببة ومسوغة لاتكائها على مقولات المنطق والبناء السببي ذي المقدمات والنتائج. لهذا تتكثف الرؤية حول حتمية التغير اللغوي داخل السياق الشعري. لنتأمل نص "أبو ديب": الشعر لا يمكن أن يمارس دوره التغييري دون أن يمارس دورًا تغييريًا

(1) أدونيس، سياسة الشعر، ص ١٩.

(2) أدونيس، محاولة تعريف الشعر الحديث، شعر، عدد ١١، صيف ١٩٥٩، ص ٨٥.

في ذاته، أى دون أن يتغير هو من الداخل، فى لغته وتركيبه وبنيته الكلية، فلا يتم التغيير بلغة الجمود، بلغة الثبات، وتقبل البنى السائدة. هل يمكن للشاعر العربي أن يبحث عن الحرية بأداة متكونة داخل إطار القيود التاريخية؟ الجواب ببساطة لا يمكن له أن يفعل ذلك".(١)

من هنا تطمح الحداثة الشعرية إلى أن يصبح "للكلمة قوة الفعل، وأن يأتي زمن يكون للشعر فيه قوة تثوير اللغة التى تعد عنصرًا مهمًا في تشكيل أبنية الوعي في الواقع بما يشتمل عليه من جوانب سياسية واجتماعية واقتصادية... أن تصير الكلمة معادلاً لغويًا للفعل الثوري في الواقع. إن الشاعر، إذْ يخرق العرف اللغوي، يقيم نظامًا لغويًا له قانونه الخاص، فالشعر بهذا المفهوم هدم وبناء في الوقت نفسه، كما أن الفعل الثوري يغير ما هو كائن في الوقت الذي يطرح فيه تصوره لما ينبغي أن يكون. وقد تختلف التصورات، لكنها تفضي فى الحالات كلها إلى بناء الحياة وإعادة تنظيمها وفق تصور بعينه. وهذا هو الهدف الأساسي لرسالة الأنبياء. ولهذا السبب يكتسب الفعل الثوري المنطوق شعرًا، أو الحادث في الواقع صفة القداسة، لكنها قداسة أرضية إذا صح التعبير".(٢)

هكذا مزجت "اعتدال عثمان" بين ماهية الشعر وفعل الثورة والتغيير والتحول والهدم وإعادة البناء وفق تصور بعينه. وهي، شأنها في ذلك شأن الفكر الحداثي برمته، تمنح ذلك كله سمة القداسة التى تؤكد رؤى البطولة والنبوة وتسندها للشاعر العربي الحديث، وتجعل من "تفجير اللغة" على حد تعبير "أدونيس"، أو خرق أعرافها

---

(١) كمال أبو ديب، الشعر والتغيير والبنى السائدة، الأقلام، عدد ١٠، ١٩٨٥، ص ٣٠.

(٢) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ٦٤.

السائدة، دلالة جوهرية على حداثة الشعر وإنجاز رسالته الطليعيــة الرائدة التي تماثل رسالة الأنبياء. إنها، ونحن هنــا حــذرون مــن التورط فى أحكام قيمة، تتماهى مع الأفق الأدونيسي الذي يحصــر فاعلية الشعر في شعريته ذاتها. إن "دور الشعر في شعريته ذاتهــا، في كونه خرقًا مستمرًا للمعطى السائد. وإذا كان لابد من الكلام عن إنحياز ما أو التزام، في هذا الصدد، فإنه الانحياز إلي الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق. هنا تكمن اختلافية الشاعر، أي فرادته، وهنــا تكمن فاعليته، وفاعلية الشعر"(١).

إن "أدونيس" بهذا الطرح، يفتح باب الحرية علــى مصــراعيه، ويجعل من قضية الالتزام في الشعر، والتي شغلت حيزًا متسعًا فــي فكر المبدعين والنقاد معًا، قضية ثانويــة، أو مرفوضــة لا يصــح الحديث عنها، وإن كان ولابدَّ، فإن الالتزام الوحيد المسموح به، هو الالتزام بالحرية فى خرق السائد وإطلاق آفاق التجريــب والتعــدد والاختلاف. بل إنه يجعل من الاختلاف سمة حداثية: "أليس جوهريًا للشعر أن يختلف الشعراء فى النظر إليه؟ وفي كتابته؟ بلى. ذلك أن الشعر تعدد لا وحدة. فلئن كان من شيء نقــيض للاحاديــة، فهــو الشعر. والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدد ويؤكده"(٢). ويضيف: "نحن إذن في مرحلة انتقال من واحدية المفهوم إلى كثاريته، أو من الواحد الشعري إلى المتعدد الشعري"(٣).

وبهذا يتحرر "أدونيس" مطلقًا من سلطة "النموذج" الذي يفرض قانون عمود الشعر محاكاته وإعادة إنتاجه في محاولة منه لتأسيس شعرية" متفتحة فضاؤها الحرية وممارسة التجريب بوصفه فعليــة

---

(١) أدونيس، سياسة الشعر، ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٧.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢.

شعرية تمهد الطريق نحو عالم ديناميكي متحرك بشــكل دائــم لا حدود لنهاياته"[1]. إن الديناميكية الشــعرية تتغيــا "الانتقــال مــن المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحــول أو الجــدل، أي مــن التكرار إلى التوليد والتجاوز"[2] على حد تعبير "خالدة سعيد".

هذه الجدلية المتوترة والمشوبة بوهج التغيير والتحول والطامحة إلى التوليد والتجاوز، دفعت بالشعر الحداثي إلــى كهــوف معتمــة وتنافرات غير متسقة، نجم عنها غموض كثيف لعله الحيثية الرئيسة خلف القطيعة التى تفاقمت بين الشعر بوصفه فنًا، الجمهور بوصفه متلقيًا متذوقًا أنتج الشعر من أجله؛ مما صنع من الأمر أزمة أخذت تضيِّق الآفاق بدلاً من أن تنفرج السبل. لقد جعل الحــداثيون مــن الإغراق في الغموض والجمع بين المتباينات والمتنافرات والتعمــق في البنى المتضادة، غاية ومذهبًا، وأصبح هناك مناخ سائد لا ينبت الشعر فى طقس سواه. إن الجدلية الضدية شرط حداثة وإبداعٍ فــي آنٍ. هذا ما يقر به "أدونيس" في وضوح: "فالشعر لا ينمــو إلا فــي نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية وعلــى هــذا يقــوم التــراث الإبداعي الفعال وهو ما سميتُه "بالمتحول"[3].

فهل هذا يضيء لنا مسارًا جوهريًا فى حداثة "أدونيس والســياب وحاوي" حينما استلهموا نوعًا معينًا من الأساطير والرموز تلتف حول رؤية التحول وانبثاق الضد من الضد؟ وهل هذا يســوغ لنــا، فــي دراستنا المقترحة، الجمع بين "الماء والنار" بوصفهما ثنائية ضدية؟!.

---

(١) عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل – قراءة فى شعر أدونيس، أفريقيــا الشــرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ١٠

(٢) على سبيل الاستزادة، انظر: فصول، الحداثة فى اللغــة والأدب، مجلــد ٤، عــدد ٣، ١٩٨٤، ص ٣٢.

(٣) أدونيس، سياسة الشعر، ص ١٦

إن الدراسة المقترحة لهذه الأطروحة إذ تتملى في الطرح المتعدد لمفاهيم أساسية مثل "الحداثة" و"الشعر" وما ينجم عنهما من إشكاليات وقضايا؛ إنما تعمد إلى ذلك بغية التأصيل والكشف عن المرجعيات الفكرية التي تقف بصلابة خلف النصوص المبدعة، والتي هي مادة هذه الأطروحة.

بيد أنه من الصواب، قبل مغادرة هذه الإشكالية إلى التي تعقبها، أن نعقب على المقولة الرئيسية في الطرح الحداثي وهي مقولة "التحول" وما يتداخل معها من مترادفات كثيرة. غير أنه من الاحتراز بمكان، التأكيد علي أن ما نفعله تماشٍ مع رؤية التأصيل، وليس تورطًا في أحكام تقييمية تحسب لهذا أو تُعد على ذاك.

وفي اكتناز من القول، نقول إن ما يسعى الحداثيون دائمًا، وعلى رأسهم "أدونيس" من التأكيد على أنه إبداع وابتكار جادت به قريحتهم أو ندت عنه مخيلتهم ألا وهو "الديناميكية أو التحول" ليس في الواقع جديدًا من حيث كونه مقولة فكرية، أو رؤية فلسفية. فالواقع أنها فكرة ضاربة في القدم. فلقد كان لها حضورها" في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية وفي الصين والهند. وتولدت عنها مقولات التضاد والصيرورة والتجاوز والحركة والصراع. واتخذت هذه الفكرة هيئة درامية الطابع في أساطير الخصوبة. ولعل أساطير الخصب والنماء والميلاد بعد الموت – كما تمثلت في أسطورتي تموز (أدونيس) والفينيق – أكبر دليل على ذلك"[1] ولعل مقولة الفيلسوف اليوناني "هيراقليطس": "الإنسان لا يستطيع أن ينزل النهر مرتين "شديدة الدلالة على أن فكرة" الصيرورة والتحول "أو

---

(1) عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس " ص ٣٠، ٣١. وعلى سبيل الاستزادة يمكن مراجعة هذا الطرح فى كتاب " الشعر العربي المعاصر " دار العودة – دار الثقافة بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٢ ص ١٨٧.

الديناميكية والحركة" كانت حاضرة بقوة في الفكر الفلسفي اليونـــاني القديم. كما عنى بها فى "العصر الحديث" هيجل "الذي ذهب إلى أن العدم هو الحركة والتغير، حين جمع بين النقيضين (الكينونة محض الخالية من أية صفة واللا كينونة) في مركب هو الصيرورة... غير أن هذه العملية ماثلة أيضًا فـــي الفكـــر... فهنـــاك انتقـــال مـــن الموضوع Tithesis إلى نقيضه An Tithesis إلى المركب منهمـــا Synthesis والذي يسبب هذا الانتقال هو النقيض، ومن ثم فالسالبية عند هيجل هي القوة المحركة الدافعة للكون"[١].

يضاف إلي هذا، أن الفكر الصوفي في الثقافة العربية – وهـــو أحد روافد الحداثة – يرتكز على فكرة التحول ذاتها في جانب كبير من بناء أركانه النظرية. فمصطلح "الخلق الجديد" يشير إلى تلـــك "الحركة التحويلية الدائمة" فهو يعني عندهم اتصال امتداد الوجـــود من نفس الرحمن إلى كل ممكن لانعدامه بذاته، مع قطع النظر عن موجده وفيضان الوجود عليه منه على التوالي حتى يكون فـــي آن خلقًا جديدًا؛ لاختلاف نسبة الوجود إليه مع الآنات واستمرار عدمه في ذاته".[٢] كما أن مصطلح "الكشف" عند الصوفية يعني الحركة البدائية والبحث المتجدد عـــن الحقيقـــة النورانيـــة. وهـــو أحـــد المصطلحات المستخدمة عند "أدونيس".[٣]

وإذا تنبهنا إلى حلقة المثاقفة القوية بين جيل رواد الحداثة وبين

---

(١) مجاهد عبد المنعم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، ســعد الـــدين للطباعـــة، دمشق، الطبعة الاولى، ١٩٨٤، ص ١٧٠

(٢) كمال الدين عبد الرازق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. محمد كمال جعفر، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص ١٦١.

(٣) يمكن، في هذا الصدد، مراجعة دراسة عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافيـــة عند أدونيس، ص ٣٢.

الإبداع والثقافة الغربيين، أمكننا أن نجزم في ثقة أن ما طرحه أدونيس ورفاقه من أفكار تقعد للحداثة الشعرية العربية وترسم مثلها الجمالية ليس إلاَّ محاكاة لروافد القديم ونماذج الحاضر من الإبداع الغربي. من ثم يمكن اختزال القضية في طور "التقليد" لا "الأصالة" و"المجاراة" لا "الإبداع" وهذا أمر على غاية الأهمية في فهم الأصول المرجعية لشعرية الحداثة حتى يمكن لنا أن نطرح أسئلة الدراسة عليها أملاً في الكشف عن بنيتها الموضوعية والدلالية. لكن هذا يلزمنا بمواجهة إشكالية أخرى لا تقل خطورة عما سبق، ألا وهى إشكالية الشعر والأسطورة وما تفرزه من تقنيات القناع والرمز والتراث وهو ما نبلوره في السياق الآتي.

إشكالية الأسطورة:[١]

تكمن إشكالية الأسطورة في الجدل الناشئ حول علاقتها بالشعر إن وجودًا أو عدمًا، ومدى قيمة هذه العلاقة إن وجدت. ولعل موقف البنيوي الفرنسي الشهير "كلود ليفي شتراوس" من علاقة الأسطورة بالشعر، أبرز منطلقات هذه الإشكالية. فلقد أكد "شتراوس" أن "الأسطورة أبعد ما تكون عن الشعر؛ لأنه لا يمكن ترجمة الشعر دون تشويه، بينما تحتفظ الأسطورة بقيمتها الأسطورية في أسوأ الترجمات؛ لأن مادتها ليست في أسلوبها وموسيقاها الأصلية بل في القصة التي ترويها"[٢]. ويرتكز

(١) ورد في الرمز والرمزية " أن " الأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهى بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرًا لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية ".

راجع: محمد فتوح، أحمد، الرمز والرمزية، مبحث الرمزية الأسطورية، ص ٢٨٨.

(٢) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٢٥.

"شتراوس" في موقفه على مسألة الفصل بين الشكل والمضمون. وهذا أمر يتناقض مع نظرة "شتراوس" إلى الأسطورة التى تؤكد "استحالة الفصل بين الشكل والمضمون في الأسطورة" ومع نظريته البنائية التي تعتمد علي "نفي المعنى واعتماد البناء الناتج عن تركيب التفاصيل المختلفة".(1)

في حين يؤكد "فراي" أن "الشعر – في أعلى مستوياته – أسطوري يروي حكايات الآلهة وأحاديثها، وهو" الكلمة "التي تبدع الوجود".(2) وتبقى الأسطورة – في معتقد "هايدغر" – هي "كلمة الله المقدسة" يصطفى الله الشاعر ليوصل "كلمته المقدسة" إلى البشر فيحدثهم الشاعر أحاديث الآلهة ويروي حكاياتها فيكشف الحقيقة المطلقة".(3) ويعلل "يونغ" لجوء الشاعر إلى الأسطورة فيقول: "يعود الشاعر إلى الأسطورة؛ لأن التجربة الأصلية – مصدر إبداعه – رؤيا لا تدرك بالعقل، ولا تخضع لغناها خضوعًا تامًا للتعبير. فيلجأ إلى الصور الأسطورية – وهى أكثر الصور صعوبة لما تحمله من تناقض ظاهري – ليعبر عن الرؤيا – الزوبعة" التي تقبض على كل ما تمسه وتتخذ شكلاً عينيًا"(4) كما أكد "يونغ" أن

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٥. ولقد حاولت ريتا عوض " جاهدة أن تفند موقف "شتراوس" من علاقة الأسطورة بالشعر ونفيه هذه العلاقة رافضة تفسيره الحرفى للأسطورة لأنه يتعارض مع النظرة الفرويدية التى يعتمدها " شتراوس " نفسه، والتى ترى الأسطورة حلمًا جماعيًا تحتاج إلى التأويل بجلاء معاينها المغلقة " كما أنها رفضت ارتكاز " شتراوس " فى نظرته إلى الشعر، على عنصري الأسلوب والموسيقى فقط، مؤكدة أن الشعر كالأسطورة بناء رمزى متكامل لا فصل فيه بين شكل ومضمون. انظر ص ٢٥ وما بعدها.

(2) المصدر السابق ص ٢٨، ٤ المصدر السابق ص ٢٧.

(3) المصدر السابق ص ٣١.

(4) المصدر السابق ص ٤٠.

فكرة الانبعاث التي توجد في الأساطير المتناظرة عند جملة الشعوب، توجد في "كل مكان وزمان. وقد كانت وسيلة سحرية للشفاء في بدايات الطب القديم. وهي التجربة الصوفية الأساسية في عدد كبير من الأديان، والفكرة الرئيسة في فلسفة الغيب خلال القرون الوسطى، وتعد وهمًا طفوليًا يراود الإنسان في مراحل مختلفة من حياته[1]. ويدعم "فراي" هذا الرأي بقوله "إن العمل الأدبي بناء في المحل الأول، وهو إما تراجيدى، أو كوميدي. ويقول: إن دورة الطبيعة من الولادة إلي الموت ثم الانبعاث هي العمود الفقري الذي يرتكز الأدب كله عليه. ويعد التراجيديا النصف الأول من الدائرة الذي ينتهي بالموت. بينما تمثل الكوميديا النصف الثاني من الدائرة الذي يؤكد الانبعاث".[2] أما "ماليوفسكي" فيقر حقيقة ارتباط الفن بالأساطير بقوله: "إن الأدب بكليته يصدر عن أصول أسطورية في المراحل المختلفة التي تمر بها الحضارة الإنسانية... فلا يعود لجوء الفن الحديث إلي الأساطير ارتدادًا إلي البدائية يتعارض مع التطور الحضاري، بل استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدها زمان ولا مكان".[3]

ولقد اعتمد "فريزر" فى كتابه "الغصن الذهبي" نظرة ديناميسة تقول بأن الأسطورة تنمو في الدين والأدب والفن بعد أن تموت الطقوس التي كانت علة وجودها"[4].

أما "كلينث بروكس" فينظر إلى مصطلح "أسطورة" نظرة قيمة "فالقصيدة التي ترتعش بالحياة" أسطورية "والعكس صحيح؛ لأن

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٢

(٢) المصدر السابق، ص ١٩، ٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٨١.

(٤) المصدر السابق، ص ٨١.

تشيس يطابق بين الشعر والأسطورة بشكل نهائي... فهو يحاج بأن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها، ويمثلان نوعًا واحدًا من البنية الرمزية وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعًا واحدًا من الرهبة والدهشة السحرية وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها"[1].

ومع ما سبق، فإن النقاد الغربيين الأسطوريين، أو بعضهم على الأقل، حريصون على عدم وقوع التماهي، أو التطابق بين الشعر والأسطورة إنهم يؤكدون الصلة بينهما، ولكنهم لا يوحدون بين الاثنين. إن "كاسيرر" و"مسز لانغر" يعتمدان على الأسطورة "لإيضاح نظرية الشكل الرمزي – ومع ذلك – فهما حريصان إلى حد الوسواس على تمييز الأسطورة عن الشعر. فـ"مسزلا نغر" تكتب مثلاً:

"الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدبًا في ذاتها، وليست فنًا على الإطلاق، بل هي أضغاث، وعلى كل فهي في حد ذاتها مادة طبيعية للفن"[2].

---

(١) كلينث بروكس الأسطورة والنموذج البدئي، ضمن كتاب: النقد الدبي الحديث بين الأسطورة والعلم " – دراسات مترجمة، محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ١٠٦. ويمكن في هذا الصدد مراجعة دراسة "كلود ليفي شتراوس ": الأسطوررة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، سورية، الطبعة الثانية، ١٩٩٥، وكذا دراسة " جبرا إبراهيم جبرا ": الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠. وقد ورد في تقديم "جبرا إبراهيم جبرا " لدراسات الكتاب، قوله " الأسطورة، التقليدي منها والمختلق، هي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معًا إلى كشف متماسك المعنى عما يعرفه الإنسان ويؤمن به. الأسطورة في ازدواجيتها رؤيا مشيأة: إنها توجد بلغة ما هو أعمق من كل شيء في ينابيع الشعور الإنساني وإدراكه. ص ٥

(٢) المصدر السابق ص ١٠٢

والحق أن عبارة "مسز لانغر" الأخيرة تضع النقط فوق الحروف بدقة. فمع الاعتراف بوشائج قوية تربط الشعر بالأسطورة، إلاّ أن كلاً منهما له ماهيته الخاصة ووظيفته المتميزة. إن الأسطورة تتحرك في مساحة "المادة" الخصبة للفن، أو هي تقنية طيعة يفيد منها الشعراء في بناءاتهم ورؤاهم. من ثم تبقى الأسطورة وسيلة تقود صوب المتغيا الشعري، لكنها وسيلة فاعلة ومتميزة إلى حد كبير بما تتيحه من أجواء وشعائر وطقوس تقارب الظلال الشعرية عبر أدوات القناع والرمز والانحرافات المجازية والاستعارية،وعبر الخروقات المنطقية والدلالية لمفردات المعجم. من هذا المنظور يمكننا تفهم قول "شتراوس" الذي يؤكد فيه أن "الأسطورة أبعد ما تكون عن الشعر" مرتكزًا على البعد الترجمي، وهو قول تصدت له "ريتا عوض" بالتفنيد كما أسلفنا، لكنه مع ذلك يكشف عن الحس الدقيق ل "شتراوس" والذي يرصد ذلك الفرق الذي يحفظ لكل من الشعر والأسطورة هويتهما الخاصة.

وإذا كانت فاعلية الشعر تكمن في أنه "يحفظ الصفة الديناميكية للأسطورة"[1] على حد تعبير "هردر" فإن "هنري فرانكفورت" وآخرين من رفاقه يؤكدون أن "الأسطورة ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانه عن حقيقة ما، ضرب من التعليل العقلي يسمو على التعليل بأنه يبغي أحداث الحقيقة التي يعلن عنها، ضرب من الفعل، أو المسلكة المراسيمية، لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه، ولكن عليه أن يعلن ويوسع شكلاً شعريًا من أشكال الحقيقة"[2].

ولم يكن النقد الأسطوري العربي بمعزل عن الجدل الغربي حول الأسطورة والشعر. وقد حاول نقادنا، مرارًا، أن يطرحوا قضية

---

(١) المصدر السابق ص ٩١

(٢) هنري فرانكفورت،، وآخرون، ما قبل الفلسفة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص ١٩.

العلاقة بين الشعروالأسطورة على أنها مسلمة راسخة وكأنهم يريدون سدّ الأبواب التي قد تنصاع لجدل لا تحمد عقباه أو تعلم نهايته. هكذا يطرح "أحمد كمال زكي" القضية في سياق حاسم: "ولما كانت العلاقة بين الأسطورة والشعر مما لا مشاحة فيه – وكلاهما لغة واحدة وجدت في كتب الآلهة الأولين وشهدت عليها تعاويذ الكهان ورقاهم المسجوعة – أصبح من الضروري أن ينضم نقاد الأدب إلى هؤلاء العلماء معتمدين محصلاتهم النهائية، ولا سيما فيما صدر عنه "كارل يونغ" في نظريته عن اللاشعور الجمعي"[١].

أما "جابر عصفور" فيركز على القيمة الوظيفية للأسطورة متكئًا على مقولات "شتراوس" إن الأسطورة "تشير – دائمًا إلى أحداث وقعت في الماضي. ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن في أن هذه الأحداث الماضية، إنما هي أحداث دائمة تفسر الحاضر والماضي والمستقبل"[٢]. ولم يخرج عن هذا الحيز "علي جعفر العلاق" ولكنه أضاء ما فعله الشاعر العربي الحديث بالأسطورة؛ إذ لم يكن استخدامه لها استخدامًا ساذجًا، وإنما تعامل معها "بوعي أعمق من رواية حدث الأسطورة إلى إعادة إنتاجها، من حراسة بنائها المقدس إلى الهجوم على هيكلها المهيب، وأخيرًا من الجلوس تحت سقف دلالتها الأولى إلى تفجير هذا السقف وترميمه، بعد ذلك بشظايا من عالم الشاعر وأجزاء من حياته"[٣].

---

(١) أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، فصول، مجلد، ٢١ عدد ٤، يوليو ١٩٨١، ص ٩١.

(٢) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، فصول، م ١، عدد ٤، ١٩٨١، ص ١٢٥.

(٣) على جعفر العلالاف، الشاعر العربي الحديث – رموزه وأساطيره الشخصية، الآدب، عدد ١١، ١٢، تشرين الثاني، كانون الأول، ١٩٨٨، ص ٥. وقد ورد في " الرمزية الأسطورية " ضمنن كتاب: الرمز والرمزية، أن " الشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهمًا أو خرافة، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بعين خيالهم " ص ٢٨٨.

أما "صلاح عبد الصبور" فيطرح القضية على النحو التالي: "من القضايا النقدية التي طرحها الشعر الحديث قضية استعمال الأسطورة كعنصر شعري. وقد رأينا فيها مستويات مختلفة في تراثنا الشعري الحديث. واستطعنا أن نقبل بعضًا منها حين وجدناه عنصرًا فنيًا مندمجًا في كيان القصيدة يؤازر عناصر القصيدة الأخرى في جلاء صورها، وحمل إيحاءاتها، ولكننا أيضًا لم نستطع أن نقبل كثيرًا من صور استعمال الأسطورة حين وجدناها لصيقة بالقصيدة منفصلة عنها بغض النظر عن ذلك الرباط الواهي من التتابع الشكلي"(١).

على أي حال، فإن الذي تنشغل به هذه الأطروحة من طرح إشكالية الأسطورة ضمن إشكاليات الحداثة الشعرية العربية،هو ما ركز عليه النقاد الأسطوريون من أهمية "النماذج العليا" المتكررة في التفاصيل البنائية الأسطوررية الثابتة، ونظرية "النماذج العليا" التي توصل إليها النفساني الشهير "كارل يونغ" والتي تسعى لتأكيد بنية واحدة قابعة في اللاشعور الجمعي لدى الإنسان. يقول "يونغ":

---

(١) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص ١٣٧.
وفي هذا الصدد يمكن مراجعة دراسة " يوسف حلاوي ": الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤. وهي أطروحة جامعية رصد الباحث فيها الدراسات السابقة عليه، كما رصد مراحل الأسطورة عند الشاعر العربي الحديث وجعلها في مستويين:
الأول: المستويات الدنيا في التعامل مع الأسطورة، وعد منها "شفيق المعلوف" في "محرقة الفينيق" و"إلياس أبو شبكة" في "أفاعي الفردوس" و"حبيب ثابت" في "عشتروت وأدونيس" و"صلاح لبكي" في "من أعماق الجبل" و"سعيد عقل" في "بنت يفتاح" ثم عرج مسرعًا على "أحمد زكي أبو شادي" و"عباس محمود العقاد".
وفي القسم الثاني وما بعده رصد الأسطورة في مستوياتها العليا عند "السياب، وعبد الصبور وخليل حاوي، ويوسف الخال، وأدونيس".

"إن النماذج الأصلية، كانت ولا تزال، قوى نفسية حية هاجعة في اللاوعي الإنساني الجماعي، الذي يختلف عن اللاوعي الفردي في كونه لا يستمد مكنوناته من تجارب الفرد الشخصية بل من الموروث الإنساني العام"[١]. وقرر "أن النماذج الصلية تؤدي إلى صهر التجارب الأدبية المتعددة في وحدة واحدة".[٢]

إن النموذج البدئي عند "يونغ" يعني "الصورة الأولية، وجزءًا من اللاشعور الجمعي، الراسب النفسي لتجارب لا تحصى من نوع واحد، وبالتالي جزءًا من نمط استجابة موروث في العرق".[٣]

إن ما يهمنا هو مقولة "التطهير" التي تقوم بها الأسطورة بوصف "النموذج" قابعًا في العمق من النفس الإنسانية. ولعل هذا يفسر لنا – على نحو ما – نزوع الشعراء التموزيين إلى أساطير بعينها تلبي حاجاتهم النفسية والإبداعية والفكرية. إضافة إلى هذا – ولعل هذا الأهم – هو مقولة "التكرار" لرموز أسطورية بعينها، تختلف في الأسماء وبيئاتها، ولكنها تتخذ شكلاً بنائيًا وفكريًا واحدًا. إن مقولة "التكرار" هذه جد مركزية في التوجه الدراسي لهذه الأطروحة. من ثم نبادر بالاحتراز بالقول بأن الدراسة المقترحة للمادة الشعرية، ليست دراسة أسطورية، وإن استثمرت الأسطورة،، كما أنها ليست نفسية، وإن أفادت من نظريات علم النفس، وإنما هي – كما سيأتي تفصيله – دراسة موضوعية بنيوية، تسعى لإدراك البنية الموضوعية المتماثلة والمتكررة في شريحة متنوعة في تجربة الحداثة العربية. من ثم تبدو مناقشة جزئية الرمز والقناع ضرورة لإضاءة الرؤية وإفساح المجال أمام مسار الدراسة.

---

(١) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٢٨.

(٢) المصدر السابق ص ١٦.

(٣) راجع هامش محيى الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ص ١٠٤.

فإذا كان الخطاب الأدبي خطابًا رمزيًا في الاعتبار الأول، كما يقرر "العلاق" فإن الرمز الأدبي ما هو إلاّ "عبارة أو كلمة تعبر عن شيء أو حدث يعبر بدوره عن شئ ما،أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها، أو هو بكلمات أكثر بساطة، ربما شئ محسوس يرتبط به عادة مغزى تجريدي وانفعالي"[١].

والدلالة الرئيسة في الرمز، هي أنه "كيان حسي يثير في الذهن شيئًا آخر غير محسوس"[٢]؛ وقيمته الصياغية تكمن في قدرته الهائلة على الإيحاء الذي يظل مرهونًا بأمرين: "قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث تومىء إلى المراد ولا تصفه، وتثيره ولا تسميه. وثانيهما: استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها الضيقة"[٣]. إن الرمز الأسطوري "مجاز على نحو خاص، أو تمثيل حدسي يخلب ألبابنا إذا أحسنا تصور بنيويته الخاصة... إن هذا الرمز كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كل الخبرات القديمة لنرى مثلاً في السياق العام أن الإشارة إلى تموز تعني الانتصار أو البعث... تموز إذن أو سيزيف قيمة سيميوطيقية[*] في الحقيقة.

---

(١) على سبيل الزيادة والتعمق راجع: على جعفر العلاق، الشاعر العربي الحديث - رموزه وأساطيره الشخصية، ص ٣ وما بعدها. وكذا محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعرف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤، جزئية: الرمزية الأسطورية، ص ٢٨٨ وما بعدها. وكذا دراسة عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧، جزئية: الرمزوالأسطورة، ص ١٩٥ وما بعدها.

(٢) محمد فتوح أحمد، الرمزوالرمزية، ص ٣٠٤.

(٣) المصدر السابق ص ٩٣.

(*) مصطلح "السيميوطيقا" أو "السيميولوجيا" يعني علم العلامات sign أو علم "السيمياء". و"السيميولوجيا" هي الأكثر شيوعًا في الكتابات الفرنسية، بينما "السيميوطيقا" هي=

ويصبح كل منهما علاقة أو منطلقًا في الحقيقة. ويصبح كل منهما علاقة أو منطلقًا لخيالات يقتضيها التعبير الفني أيًا ما كانت أدواته"[١]. إنه – أي الرمز الأسطوري – "نموذج أصلي يعبر عن حقيقة إنسانية مطلقة عبرت عن ذاتها في الأساطير. فيغدو الشعروالأسطورة شيئًا واحدًا"[٢]. وهو إن يوحد بين الجزئي والكلي، يحقق "للإنسان الخلاص، ويعود به إلى الجنة. ومن هنا يعرف الشعر بالرمز. والرمز في أعلى مستوياته أبعد ما يكون عن الفردية. ويرى" يونغ "أنه كلما كان الرمز قديمًا وأكثر عمقًا، وبالتالي فسيولوجيًا، وجماعيًا وكليًا، كان أكثر تجسيدًا"[٣].

والقناع رمز يتخذه الشاعر "ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالبًا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقدمًا متميزًا بكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقتها بغيرها"[٤]. إنه – أي القناع – أحد "الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر اقتناص الواقع، وإدخاله في شبكة الرمز، لعله يساهم – بذلك – في

=السائدة الآن في كل ما يكتب بالإنجليزية. وربما كان تفضيل الفرنسيين للسيميولوجيا راجعًا إلى استخدام سوسيرلها، وتفضيل الإنجليز للسيميوطيقا راجعًا لاستخدام جون لوك لها. على سبيل الزيادة والتعمق. راجع: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، الطبعة الثانية. ١٩٩٧، ص ١٠٣ وما بعدها.

(١) أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، فصول، ص ٩٢.

(٢) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٩٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٣.

(٤) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، فصول ن ص ١٢٣.

تغييره"[1]. بناء عليه ليس القناع مجرد شخصية "تاريخية يختبـىء الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها، وليس القناع مجرد وسيلة للهرب من الحاضر بخلق بديل له، وليس القناع هو الاسم الذي يتحـدث مـن خلالـه الشاعر نفسه متجردًا من ذاتيته. إن كل هذه الأوصاف يمكـن أن توجد في القناع، بمعنى أو بآخر، ولكنها ليست كافيـة لخلقـه أو تبريره، فالقناع أكثر شمولاً وتعقدًا من ذلك"[2].

ولعل "جابر عصفور" كان موفقًا إلى حد كبير حين كشـف عـن المفارقة الزمنية التي يختزلها القناع بوصفه شخصـية تقودنـا إلـى الماضي "ولكنه يقودنا – في حقيقة – الأمر إلى الحاضر ، ومع ذلـك فهو يقودنا إلى المستقبل"[3]. وهذا ما يجعل الشعاب مفتوحة بين القناع والأسطورة؛ إذ كلاهما يجسد أحداثًا وقعت في الماضي، ولكنها تُروى أو تُستحضر أو تُمس من أجل الحاضر واستشراف المستقبل.

تأسيسًا على ما سبق، يمكننا أن نلمح إلى البنى المتداخلة بـين الأسطورة والرمز والقناع بوصفها تقنيات شعرية حداثية رئيسـة، وبوصفها كذلك – ولعل هذا هو الأهم – رؤيـا أو أدوات رؤيـا شعرية حداثية قادرة على حل المتناقضات المتفاقمة في واقـع ذي بنيات مدمرة. إن أجواء البكارة والإدهاش والحلـم والتناقضـات والبطولة والإعجاز والنبوة... كل ذلك يعد مسوغًا في عرف شاعر يبحث عن تحديد هويته الضائعة وتجاوز واقعه المعتل إلى مستقبل تضمره غيمات الزمن الآتي.

ولهذا؛ فإن حداثة التموزيين تسعى جاهدة لتقديم رؤيـا لعـالم

(١) المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢٤.

مقترح يناقض الواقع المرفوض والمتمرد عليه وذلك بالرجوع إلى لب الماضي السحيق حيث الأسطورة المناسبة لرؤيا المستقبل. ولعل هذا ما يقودنا إلى المنحى التأصيلي للقصيدة التموزية في المصطلح والرؤيا، وهو ما نأتي عليه في الحال.

القصيدة التموزية:

من عجب ومن أسف في آن واحد أن يظل مصطلح "القصيدة التموزية" على الرغم من تاريخيته واستقراره، محل جدل عنيف. وهو جدل مشكل ومفجع في آن إذ يكشف عن اضطراب أو نقص وعي نقدي لا يتفق ومسؤولية النقد في المحراب الأكاديمي مما ينبىء عن تخلخل وعدم اهتمام في أحسن الأحوال إن لم يكشف عن عمق الفاجعة التي تتبلور في أزمة النقد الجامعي وتأخره عن مواكبة الحركات الشعرية والنقدية المعاصرة.

ونحن؛ إذ نلقي بهذا اللوم، أو التمرد، أو الاحتجاج في صدر هذا المبحث، لا نبتغي من ورائه إثارة القضايا، أو دعك الكلوم.. كما أنه ليس من قبيل النزق أو الاغترار، وإنما هو استجابة رصينة لدواعي الأمانة ومبدئية الموقف؛ إذ هالني اللغط العنيف الذي دار حول هذا المصطلح في مناقشات عديدة. وكانت التساؤلات - في جلها - تكشف عن عدم إدراك لماهية القضية ونقصان خطير في القراءة والبحث في حقل الشعر الحديث. وكان التألم لهذا الأخير أشد خطرًا من الألم الناجم عن لغط الأسئلة وحدة الجدل. وحتى لا ندخل حومة نقاش قد ينزلق بهذه الأطروحة عن مسارها السوي، نسعى لفض الاشتباك حول مصطلح "القصيدة التموزية" في دلالته وتاريخيته على اعتبار أن هذا إجراء لازم لإضاءة المرجعية المرجوة ودفع خطوات البحث في مسارها الصحيح.

كان "جبرا إبراهيم جبرا" وهو أحد شعراء الحداثة العربيــة ومــن أبرز نقادها والمؤصلين لها، أول مــن أطلــق مصــطلح "الشــعراء التموزيين" على شعر زمرة من رواد الحداثة العربية، وهــو واحــد منهم، وذلك في دراسة له بعنوان: "المفازة والبئر والله[1]" حول "البئر المهجورة" لـــ "يوسف الخال" وذلك في مجلة "شعر" صــيف ١٩٥٨. وقد عد منهم "أدونيس والسياب، خليل حاوى، ويوسف الخال"[2]. وقد اعتمد "أسعد رزوق" التسمية ثم حصر الدراسة في الشعراء الســابقين مضيفًا إليهم "جبرا إبراهيم جبرا" مؤكدًا أن القاســم المشــترك بــين الشعراء الخمسة هو مقولة المــوت والانبعــاث؛ إذ الحاضــر أرض خراب ماتت فيها القيم والحضارة معًا، ثم يلوحون بقيم جديدة وحيــاة مغايرة لا تكون إلاَّ بالموت الذي يعقبه خصب وحياة.

وقد وافقت "خالدة سعيد" في "حركية الإبداع" مــا ذهــب إليــه "جبرا" و"رزوق" من اعتماد المصطلح، كما تابع ذلك "محمد بنيس" مؤكدًا هيمنة التسمية على الخطاب النقدي العربي فترة من الزمن

---

(١) جدير بالذكر أن جبرا أعاد نشر هذه الدراسة في كتابــه " النــار والجــوهر " ط ٤، ١٩٨٣، وقد أشار جبرا نفسه في الهامش إلي أنه أول مــن أطلــق هــذه التســمية " الشعراء التموزيين " وأنه أخذها عنه نقاد آخرون فجعلوها منطلقًا لتفصــيل كثيــر ... انظر النار والجوهر، ص ٤٠.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، المفازة والبئر والله، شعر، عدد ٧، ٨ صيف ١٩٥٨ ص ٥٧.
ويمكن بهذا الصدد، أيضًا، مراجعة دراسة: أسعد رزوق، الأســطورة فــي الشــعر المعاصر، الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، عدد ١، بيروت، ١٩٥٩. وقــد جاء في هذه الدراسة اعتراف رزوق بأن التسمية مستقاة من النقد الذي كتبــه جبــرا إبراهيم جبرا في المصدر المشار إليه سلفًا. كذلك يمكن مراجعة دراسة: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، مبحث: الشعراء التموزيون والأسطورة، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٠، ص ٢١٣، وكذا دراسة: محمد جمــال باروت، الحداثة الأولى، مبحث: تجربة الحداثة في (حركة مجلــة "شــعر" القصــيدة التموزية، ص ١٩٠ وما بعدها.

ومبينًا أثر ذلك. إن " تسمية الشعراء المعاصرين بـ "التموزيين" وهيمنتها على الخطاب النقدي فترة تكاد تبلغ أواسط الستينات، تكاد تحدد الفضاء النصي الذي اتجهت القصيدة العربية المعاصرة لبنائه، فيما هي تضمر سؤالاً لا يبين عند القراءة الأولى، وهو المتعلق برج التعريف المتوارث للأدب والثقافة العربيين؛ لأنه يذهب مباشرة إلى ثقافة لا مفكر فيها ومسكوت عنها في آن"[1]. وحين تعرض "محمد جمال باروت" للمصطلح حاول الكشف عن تجذره الفلسفي والأيديولوجي والأنثربيولوجي، كما تابع انبثاقه التاريخي على يد "جبرا إبراهيم جبرا" في الدراسة المشار إليها آنفًا. ولعل "باروت" في دراسته المتأنية خير من تعرض لهذه القضية بالبحث العميق.

وإذا أردنا رد الأشياء إلى جذورها تبين أن الحيثية الكامنة وراء اقتراح "جبرا" للمصطلح، ترجع إلى ترجمته للجزء الرابع من كتاب "فريزر" الشهير "الغصن الذهبي" تحت عنوان "أدونيس أو تموز" حيث تأثر بمبدأ الديمومة التموزية التي تؤكد دورات الحياة والبعث بعد الموت في عالم النبات عند الساميين. فقد جاء قوله: "يتصورون أن نمو الزرع وموته، وولادة المخلوقات الحية وموتها، إنما هي نتيجة لازدياد قوة كائنات إلهية أو نقصانها، وأن هذه الكائنات – آلهة وإلهات – تولد وتموت، تتزوج وتلد الأولاد، طبق حياة الإنسان"[2]. ويؤكد "فريزر" وحدة العقل البشري من خلال التماثل البنيوي بين أشكال الأسطورة المتكررة عند شعوب شرق المتوسط. فأسطورة "تموز أو أدونيس" في جوهرها، تعتمد مقولة مركزية واحدة قوامها

---

(١) محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، جـ٣، ص ٢١٤.

(٢) جمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١١٩٨٢، ص ١٥، ١٦.

بعث الحياة بموت الإله وتعاقب هذه الثنائية الضدية في سياق جدلي تتابعي. ولا تخرج الأسطورة، على الرغم من تعدد مسمياتها، عن هذا المحتوى. فقد "كانت شعوب مصر وغرب آسيا تمثل موت الحياة وبعثها السنويين، لا سيما حياة النبات تحت أسماء أوزيريس وتموز وأدونيس واتيس، فشبهوا النبات بإله يموت كل سنة ثم يقوم من بين الأموات. وإذا كانت المراسم تختلف في كل قطر في الأسماء والتفاصيل فقد كانت متماثلة في جوهرها. وموضوع هذا البحث هو موت هذا الإله وبعثه كما افترضه الشرقيون، وهو إله ذو أسماء كثيرة ولكنه جوهريًا واحد"[1]. إن مسألة التماثل البنيوي في

---

(١) المصدر السابق، ص ١٨. وقد ورد في كتاب "فريزر" أن أدونيس كان يعبد في "وادي الرافدين وسوريا ثم أخذ الاغريق عنهم عبادته حوالي القرن السابع قبل الميلاد وكان اسم الإله الحقيقي "تموز" وما التسمية "أدونيس": إلا الكلمة السامية ومعناها "السيد" وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عباده. وفي النص العبري لكتاب العهد القديم كثيرًا ما يطلق هذا الاسم على يهوه بشكل "أدوناي" ولعلها أصلاً أدوني أي "سيدي" غير أن الإغريق أساؤا الفهم فحولوا لقب الاحترام هذا إلى اسم علم ... ويتألف اسمه (أي تموز) من عبارة سومرية معناها "الابن الحق" أو بشكل أكمل: "الابن الحق للحياة العميقة". ... ويظهر "تموز" في آداب بابل الدينية كزوج أو محب شاب لعشتاروت، الإلهة الأم الكبرى التي كانت تتجسم فيها قوى التناسل في الطبيعة ... إن الناس كانوا يعتقدون أن تموز يموت كل سنة منتقلاً من أرض المسرات إلى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كل سنة في البحث عنه ... وفي أثناء غيبتها تنقطع عاطفة الحب عن الشبوب في الصدور فينسى الإنسان والحيوان على السواء تكثير جنسه، ويهدد الفناء الحياة بأجمعها ... ولهذا كان الإله العظيم "ايا" يبعث رسولاً لينقذها. غير أن إلهة أقطار الجحيم "آلاتو" أو "ارش كيغال" لا ترضى إلاّ مكرهة بأن تسمح لعشتاروت بأن تضمخ نفسها "بماء الحياة" وتعود إلى الأرض العليا، ربما مع حبيبها تموز، لكي تنتعش الطبيعة لعودتهما من جديد.
وتخبرنا أوصاف الكتاب الإغريق عن قصة أدونيس المحزنة ومراسيمه التي يجللها الحداد ... ففي الأساطير الإغريقية يظهر هذا الإله الشرقي في شكل شاب جميل أولعت "أفروديتي" به حبًا. ولما كان الطفل خبأته الآلهة في صندوق وضعته في=

الأساطير المتنوعة الخاصة بالبعث والولادة الجديدة، والتوحد في محتواها، مسألة على قدر كبير من الأهمية في سياق هذه الأطروحة. فأسطورة "تموز، أدونيس"، أو بعل، أوزيريس..." بما هي أسطورة "مائية" تتكىء على عنصر الماء في عملية التخصيب والخلق أو إعادة البعث، تتماثل مع أسطورة "الفينيق" بما هي أسطورة "نارية" تتكىء على عنصر النار في الهدم والبناء، أو الموت وإعادة البعث. هذا التماثل في المبنى والمعنى – إن لم يكن التطابق – يتماهى مع عنصري الماء والنار بوصفهما بنية متناقضة تقوم العلاقات فيها على التضاد والجدل المصطرع. فكل عنصر منهما – في حد ذاته – بنية ضدية. فالماء الذي هو أصل الخلق وحيثية الديمومة والبقاء، هو ذاته حيثية هدم وفناء. والنار التي هي محرقة وتدمير، هي ذاتها نار الخلق والمعرفة والحياة. من ثم يكون التماثل الضدي ليس في بنية كل عنصر منهما فقط؛ وإنما يمتد إلى التوتر الجدلي الحاد بين الماء والنار، وبين مضمون الأسطورتين الرئيستين تموز والفنيق. ولقد حاول "هزيود Hesiod" أن يصل بين الأسطورتين على المستوى الأسطوري فقال: "إن أدونيس كان ابنا

=عهدة "برسيفوني" إلهة العالم السفلي. بيد أن "برسيفوني" عندما فتحت الصندوق ورأت جمال الطفل رفضت أن تعيده إلى افروديتي مع أن إلهة الحب نزلت بنفسها إلى الجحيم لفدي حبيبها من سلطان القبر. ولم يحسم النزاع بين إلهة الحب وإلهة الموت إلاَّ "زفس" إذ حكم بأن يبقى أدونيس مع برسيفوني تحت الأرض شطرًا من السنة ومع أفروديتي في العالم العلوي شطرًا آخر. وأخيرًا قتل خنزير بري الشاب الجميل وهو في الصيد أو صرعه "آريس" – إله الحرب ومن عشاق أفروديتي – لغيرته إذ تنكر في شكل خنزير لكي يستطيع أن يودي بغريمه". راجع المصدر السابق الصفحات من: ١٨: ٢٣ وعلى سبيل التعمق يُرجى مراجعة دراسة فاضل عبد الواحد على: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" بغداد، الطبعة الثانية ١٩٨٦. وهى دراسة أنثربيولوجية وافية تتتبع أسطورة تموز في كل جزئياتها في سياق بحثي علمي منهجي.

لفينيق"[١] كما أن الماء يتبادل موضعه مع النار في سياق الأسطورتين وما يماثلهما في أساطير الخلق والولادة. وينطوي كلاهما – الماء والنار – بسبب "ما فيهما من مماثلة على نفس التعارضات: الحياة/ الموت، والخصب / الجدب، والذكورة / الأنوثة، الطهارة / الدنس، والخير / الشر، والضوء / الظلمة... الخ. قد يتعارض كلاهما مع الآخر تعارض الماء الذي يطفيء النار، ولكن كليهما يمكن أن يتجاور مع الآخر أو يتولد منه، مثلما يتجاور السحاب مع البرق والصاعقة، ومثلما ينساب – في الجحيم – نهر الغي عند العرب، ونهر الستكس أحد الأنهار الخمسة لهاديس عند اليونان، وأهم من ذلك – في الأساطير المصرية – هو الأصل الذي تولدت منه النار، جزيرة مخروطية، يرمز إليها طائر البنو (الفينيق). وكلا الاسمين – فيما يقال – مشتق من جذر واحد يشير إلى النهوض، ولذلك يرتبط طائر البنو (الفينيق) بالعنصر الناري الناهض من الماء، فيتصل بأسطورة أوزيريس (الماء) مثلما يتصل برع – الشمس (النار)"[٢]. إن النار المرتبطة بأسطورة الفينيق هي

---

(١) جاءت الإشارة إلى هذه العلاقة في " معجم ديانات وأساطير العالم " لإمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى، بدون تاريخ، م ١، ص ٤٨. وكان في معرض حديثه عن " أدونيس ". كما تعرض لهذه العلاقة جابر عصفور في " أقنعة الشعر المعاصر " وهو بصدد الحديث عن علاقات الربط والتوحد بين الأسطورتين، وبين الثنائية المتضادة: الماء / النار. انظر: فصول، ص ١٣٤.

(٢) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، فصول، ص ١٤٨. ولقد ورد في الدراسة المشار إليها أن " فينيق " phenix – phoenix – فيما يقال – طائر مصري أسطوري، أجمل ما تكون الطيور، كان يظهر – في مصر – مرة كل خمسة قرون، قادمًا إليها من أعماق جزيرة العرب، ليحل في هليوبوليس. (معبد رع – الشمس) وهو فريد في نوعه إذ يبني محرقة موته بنفسه، ويشعل فيها النار بحركة جناحيه، حتى إذا احترق واستحال رمادًا، نهض – مرة أخرى – من رماده فتيًا مخلدًا ". انظر ص ١٣٣. كما تعرض لهذه الجزئية يوسف حلاوي في الأسطورة في الشعر العربي المعاصر،=

التي تقلب في "الأسطورة الحياة موتًا والموت حياة، كما أن موت تموز هو الحياة؛ إذ يستحيل دمه شقائق. على أن أفقًا آخر من الدلالات ينفتح أمامك ههنا وتتداعى المعاني؛ إذ يترتب على ما سبق من أمر التقاء الأسطورتين في جعل لفظ الموت من الأضداد، وكذلك لفظ الحياة كون مدلولي النار والماء المتعارضين في نظام اللغة الدلالي يصبحان من المترادفات لا فكاك لأحدهما عن الآخر"[1].

واضح إذن، أن عمليتي المماثلة والتضاد، هما المرتكز الرئيس الذي يجمع بين الأسطورتين من ناحية، وبين الماء والنار من ناحية أخرى. غير أنه من الدقة بمكان الكشف عن طواعية دلالة الثنائية: الماء / النار، وامتدادها إلى ما هو أكثر من دلالة الأسطورتين، أو دلالة المعجم فقط. إن الثنائية المتضادة الماء / النار، مركز دلالي ثروثري يتجاوز الأسطورة، والمعجم، إلى حيث يتشابك مع رؤى الفلاسفة وخيال الشعراء ونظريات النقاد. وهذه مسألة مركزية وعلى قدر كبير من الأهمية: بيد أن المهم الآن، هو التساؤل عن عوامل انبثاق هذا المصطلح وسبب تسويغه وهيمنته على الشعراء والنقاد معًا حقبة من الزمن؟ بعبارة أخرى، لماذا غزت الأسطورة، بمعناها الواسع، الشعر العربي منذ الخمسينيات وحتى أواخر الستينيات؟ ولماذا تخلى الشعر عن الأسطورة بعد عام ١٩٦٧؟

=حين درس "محرقة الفينيق" لشفيق معلوف الذي كان أول من كتب عن الفينيق والعنقاء العربية مستفيدًا منهما في بنائه الشعري. وفي "معجم ديانات وأساطير العالم" يرد الحديث عن طائر "بنو: Benu" فهو "طائر في الديانات المصرية القديمة، وحد اليونان بينه وبين العنقاء. كان يعبد في هليوبوليس حيث كان يعتقد أنه خلق نفسه بنفسه من النار التي أحرقت قمة الشجرة المقدسة في هذه المنطقة. وهو أساسًا طائر الشمس الذي يرمز إلى شروقها وغروبها". على سبيل الزيادة، راجع: ص ١٩٣.

(١) عبد الله صولة، أدونيس – مختارات شعرية، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٥،، ص ١٧.

ربما تواردت إجابات متنوعة لدى من بحثوا هذه الجزئية، ويبدو أن كل إجابة تأتي عاكسة لخلفياتها الأيديولوجية ومواقفها النقدية أكثر من محاولة رصدها القضية في إيقاعها الموضوعي؛ بما هي قضية نقدية مبحوثة في سياق حيادي. يبدو أن "جبرا إبراهيم جبرا" وهو مقترح المصطلح، أول من حاول الإجابة عن التساؤلات المطروحة، وهو إذ يبرر ذلك يرده إلى الخواء التاريخي للحياة العربية وما أصابها من "عنة روحية" وعقم دبّ في العروق والأوصال فأصبحت "مفازة" مجدبة لا حياة فيها، وأصبح لزامًا على الشعراء البحث عن حل للأزمة. لقد " استداروا شيئًا فشيئاً نحو هذه "المفازة" وأخذوا يبحثون، مترددين متخبطين أولاً، واثقين منطلقين فيما بعد في أنحاء هذه "المفازة"، مفازة الوجوه، مفازة المدن، مفازة الزمن، والبحث الملح الغارز يديه في تربة المفازة، النابش أجواف الجدب، إنما هو البحث عن ميلاد جديد، عن بعث في الوجوه والمدن والزمن"[1].

من ناحية أخرى، فإن "جبرا إبراهيم جبرا"، وهو يجيب عن التساؤل المطروح، يسعى لتأصيله في مناخنا التراثي والشعبي. فالرمز التموزي أمر جديد في الشعر العربي غير أنه "ليس بالرمز الجديد علينا كأمة فيها من العادات والمعتقدات الشعبية كثير من أسطورة تموز بأشكالها العديدة. وإذا عاد إليها شعراء غربيون مثل تي. اس. إليوت. عن وعي حضاري بقيمتها الطقسية الإيحائية، فإنها تأتينا طائعة بتأثير من التفاتنا اليوم، عبر بحار الكلام المدون، إلى معتقداتنا الشعبية التي لم تدون: إنها فينا، وستتجسد رموزًا لقصائد تخرج، لا من رأس اللسان، بل من أعماق الوعي، حين يبعد الشعر

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص ٣٧، ٣٨.

عن حدو الإبل ويقترب من صوت النبوة. لقد نبهتنا نكبتنا الكبرى إلى حقيقة الذبول الذي أصاب شعبًا كبيرًا قرونًا عديدة، إلى حقيقة العنة الروحية التي ما عدنا نستطيع تحملاً لها"[1].

ومن عجب أن "جبرا إبراهيم جبرا" يعود، في موضع آخر، للإجابة على التساؤل ذاته، ولكنه بطريقة مختلفة فيقرر أن الصدفة وحدها وراء هذه النزعة التموزية: "كان الإصرار على الرموز التموزية في "شعر" مجرد صدفة، وصدفة عثور الشعراء على الرمز التموزي بدت فيما بعد وكأنها الظاهرة الأساسية للمجلة"[2].

وأيًا كان الأمر، فإن الذي نخلص إليه من صياغات "جبرا" في شأن النزعة الأسطورية عمومًا والتموزية بخاصة، هو المؤثر الأنثربيولوجي المتأتي عن ترجمة جبرا الدقيقة للجزء الرابع من "الغصن الذهبي" لفريزر. يضاف إلى ذلك استشفاف "جبرا" لروح المرحلة التاريخية للأمة بعيد نكبة ١٩٤٨، فكأن الظرف التاريخي الضاغط بما فيه من مآس وكوارث وراء انحراف الشعر صوب الأسطورة التموزية واستلهام إمكانياتها الإيحائية بكثافة تجعل منها ظاهرة نافذة في عروق الشعر العربي في مجمله كما يشير "عبد الحميد جيدة " وغيره من النقاد.

أما "أسعد رزوق" فيحصر المرجعية التموزية في تأثير "إليوت" على الشعراء العرب وخصوصًا قصيدته "الأرض الخراب" ويبدو أن تأثير "إليوت" بعامة و"الأرض الخراب" بخاصة، على الشعر العربي، واحدة من القضايا الشائكة الرجراجة؛ إذ شغلت مساحات واسعة في القراءات النقدية الحديثة حاولت جلها أن تجعل من

(١) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ١٣٠.

"إليوت" في الشعر والنقد معًا مرجعًا رئيسًا للحداثة الشعرية والنقدية في آن مع أن القضية في حاجة أكيدة إلى إعادة الطرح والتساؤل ليس عن تأثير مرجعيه "إليوت" فهذا أمر وارد، وإنما عن حجم هذا التأثير ومدى تفاعله في حركة المثقافة العربية في حوارها مع ثقافة الغرب وتفاعلها الخصب[١].

وإذا كان "جبرا" و"رزوق" يعتمدان المؤثرين، الانثربيولوجي والتثاقفي، فإن "أدونيس" يتكىء على المرجعية النهضوية التي واكبت المدّ القومي العربي في فترة حرجة وملتهبة من عمره الحضاري والتاريخي حيث كانت مقولة "البطل المخلص" هي السحر المسيطر على رؤية النخبة المثقفة. يقول "أدونيس"، "ليس بين قصيدتي وقصيدة خليل حاوي أي التقاء. ذلك أن القصيدتين تنبعان من مصادر واحدة أطلقها في بلادنا عقائديًا أنطون سعادة، وحققها من ناحية استخدام الشعر شعراء في الغرب قبل حاوي وقبلي. فليست مجهولة دعوة أنطون سعادة شعراء بلاده للعودة إلى أساطيرها واستخدامها فى نتاجهم، وذلك في كتابة "الصراع الفكري في الأدب السوري"[٢].

---

(١) حاولت " ريتا عوض " في " أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث " تفنيد دعوة " رزوق " مؤكدة الفارق الجوهري بين دواعي الشاعر العربي لتبني موقفه، وبين دواعي " إليوت " وهو الفارق بين حضارتين، واحدة تذبل وتموت، والأخرى تسعى لولادتها من جديد، راجع ص ٦.
وفي شأن قضية تأثير " إليوت " يرجى مراجعة دراسة، ماهر شفيق فريد: أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث. فصول، العدد ٤، م ١، يوليو ١٩٨١، ص ١٧٣ وما بعدها. ولقد حاول " فريد " وضع القضية في نصابها الصحيح متتبعًا أقوال شعرائنا ونقادنا في هذا الصدد.

(٢) انظر مناقشة، محمد جمال باروت لقضية المؤثر النهضوي في اختيار المصطلح التموزي وما يقف خلفه من مرجعيات نهضوية ارتكزت في معظمها على تأثير "أنطون سعادة" في كتابه "الصراع الفكري في الأدب السوري". ويقوم فكر "سعادة" على أن=

لقد كان تأثير "سعادة" في وعي النخبة التي حملت عبء الحداثة العربية قويًا، وكان موقعه، مفكرًا وزعيم حزب، مؤثرًا للغاية، بل إن مصيره المأساوي والذي حاول أن يجعل منه مسيح العصر، أشد تأثيرًا؛ إذ جسد عمليًا مقولة "الافتداء" من أجل البعث والتجدد مترجمًا مقولة موت الفرد من أجل الأمة واقعًا عمليًا ذا بعد درامي مؤثر.. من ثم أضحى التنظير والتجسيد في شخصية سعادة منجزين في بث نظرياته الفكرية السياسية والفلسفية الأدبية. وأصبح الشعراء التموزيون، بعد ذلك، متشبعين برؤيا البطل الذي يخلص الأمة من واقعها ويغدو بها إلى مستقبل جديد. لقد قادت تنظيرات "سعادة" الشعر – عند التموزيين – ليكون "ميتا فيزيقيًا"، وليستبدل الواقع بالرؤيا، والمرجع الاجتماعي بالأسطورة، ويعود الأساس الأيديولوجي لذلك، إلى تشديد سعادة على حالة العقم الحضاري والبوار في الواقع القائم، وكان يرى الخلاص في صورة البعث القومي، الذي يتخطى هذا الواقع، باتجاه مستقبل جديد. من هنا كان التشديد على القحط في الواقع، تشديدًا في الآن ذاته على ضرورة رفضه جذريًا. من هنا ألح على دور العوامل النفسية الفردية كعوامل فاصلة في التاريخ، وعلى دور الفكر في الإحياء و"التغيير" لكأن دوره أيضاً كان بث روح النخبة التي تتصور نفسها فوق سيرورة التاريخ، مبتكرة له، وصانعة لأحداثه"[1].

ولعل "محمد بنيس" لم يخرج عن هذا الإطار حين ربط بين الأسطورة التموزية والحداثة الشعرية التي حاولت أن تتجاوز الواقع

=الشعر لا ينبغي أن يعبر عن الواقع وإنما عن المثال. من ثم فإن التعارض بين الشعر والواقع ضرورة، لأن الشعر يسعى لخلق عالم جديد لا تبرير الواقع الراهن أو وصفه. راجع الحداثة الأولى، مبحث "القصيدة التموزية" ص ١٠٩ وما بعدها.

(١) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١٢٥.

ببعثه من جديد باحثة عن الذات القومية، الذات التائهة وتعيين هويتها الحضارية – على حد تعبير أسعد رزوق – إنها مسألة الموقف والقيم التي يتحتم على الذات القومية أن تعتنقها وتؤمن بها. ويبقى الربط بين هذه القيم / الموقف وبين الشعر هو شرط الحداثة. إن أسطورة تموز "ترسخت دلالتها في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه. هذا هو المفهوم المحوري للحداثة الشعرية العربية، منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر، ولكن تأويله، المخالف لتأويل التقليدية، هو ما يختلف به الشعر المعاصر عن التقليدية، فلا يكون التقدم هنا عودة الماضي أو عودة إليه، ولكنه سعي لمستقبل فيه يتحدد "البعث" الحضاري. ولذلك فإن مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (التخييل) تتفاعل مع مفهوم التقدم في نسج نسق تصور الحداثة"[1].

إنه بالإمكان رصد العديد من الأقوال المتنوعة في هذه المسألة، ولكنها على كثرتها وتنوعها، لا تفتأ تكرر مقولات البعث والتجدد، والتجاوز والتخطي، كما أنها لا تغفل المرجع الانثربيولوجي عبر الترجمات المتوالية للأساطير المختلفة مما أفاد منه الشعراء. إن كل هذه الأقوال تقوم على الأبعاد النهضوية القومية والتثاقفية الغربية الإليوتية إضافة إلى الوهج الأسطوري الذي سُحر به التموزيون وجعلوا يتلمسون له المسوغات في آرائهم المطروحة بقوة عبر منابر ثقافية كثيرة. نضيف إلى ذلك أن "محدودية الوضعية العربية ومحدودية ما تتيحه للمبدع من إمكانات الظهور، جعل من الوسائط الحسنة التنظيم والفعالية، وخاصة المؤسسات الأمريكية مثل مؤسسة فرانكلين ومنظمة حرية الثقافة قبلة المبدعين

---

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٣ ص ٢١٦.

في الخمسينيات والنصف الأول منن الستينيات... ولم يتأخر عـــدد كبير من المبدعين عن التهالك على النشر فيها ومن القيام بترجمة كتب: فرانكلين، أو كتابة محاضرات ومقالات وكتب بتوجيه مـــن هذه المؤسسات... إن منابر المؤسسات العربيـــة الأخـــرى مثـــل "الآداب" كانت تمنح هذا الاتجاه قوة وتأثيرًا على القراء وذلك عبر الإعلان عن نتاجات هذا التيار"[1].

إن ما سبق يمكن اختزاله في عامل رابع يطلق عليـــه العامـــل الإعلامي، والحقيقة أنه ليس إعلاميًا صرفًا، فالمســـألة معقـــدة ولا يبسط الجزم فيها بأن ترد إلى عامل واحد أو حتى عدة عوامل يمكن النظر إليها بانفراد، أي كل على حدة. فالعامل الإعلامي الـــذي تـــم طرحه على النحو السابق متشابك مع الضغوط الاجتماعية والأزمات الاقتصادية الخانقة والتي خولت للمنظمات المشبوهة أن تعمل بعمق في الحقل الثقافي العربي محاولة تعديل بنياته وتوجيه آليات الـــوعي فيه. إنه يمكن القول، في بساطة ويسر، إن ما سبق صحيح، وإن كل عامل من العوامل الأربعة على قدر طيب من الأهمية، وإنها جميعًا تضامنت وتضافرت لصـــنع مســـوغات فاعلـــة ربطـــت الحداثـــة والمعاصرة بالعودة إلى الأسطورة وتبني نوع خاص يوائم الـــرؤى المطروحة لدى النخبة المثقفة. بيد أن الأهم هو التركيز على أن جل المؤثرات السابقة تقوم بينها علاقات داخلية ومسارات متخفيـــة؛ إذ هي "بمثابة حقول ثقافية – متجاورة، منفتحة على بعضها، وتمـــزج الحضاري بالتكنيك الثقافي – الشعري الغربي وبالتوظيف النهضوي. هذا يعني صعوبة الحديث عن فواصل حادة بينها في مجال كيفيـــة فعلها في القصيدة العربية؛ إذ بينما نرى غلبة التأثير النهضوي على

(١) محمد الأسعد، بحثًا عن الحداثة، الآداب، العدد الثاني، شباط (فبرايـــر) ١٩٨٦، ص ١٩٤، ١٩٥.

أدونيس وخليل حاوي ويوسف الخال، مثلاً، نـرى غلبـة المـؤثر الانثروبولوجي – الإليوتي على السـياب. إلاّ أن هـذه المـؤثرات توضح، وهذا الأهم، أن وعي النخبة الذي تلقاها، كان بؤرة تتجمـع فيها وعليها أسئلة ذات طابع معقد ومركب، طرحت كل إشـكاليات الحداثة الشعرية دفعة واحدة. ولم يكن هذا الوعي بمثابة اسـتيعاب سلبي لهذه المؤثرات، بل كان بمثابة إعادة تركيب وإناطة وظـائف جديدة لها، خصوصًا وأن هذا الوعي نفسه لم تكن له طبيعة نـاجزة نهائية، بل كان نفسه في طور التكوين"[1].

نخلص من جملة ما سبق إلى أمرين:

الأول: أن الخطابات المتنوعـة، الانثربيولـوجي، والتثـاقفي، والنهضوي، والإعلامي والمطروحة كلها في وقت واحـد، هـي خطابات متجاورة ومتداخلة في بوتقة الوعي الثقافي والحضـاري الذي يعي خصوصية اللحظة التاريخيـة التـي يمـر بهـا فـي الخمسينيات والستينيات. وهي لحظة يمكن أن يطلق عليها لحظـة الحلم القومي، أو بعث الأمة في مسعاها لإعادة صياغة ذاتها مـن جديد وتحديد مواقفها الحاسمة من القضايا الكيانية المطروحة. لكن هذه الخطابات ذاتها، وعلى الرغم من تجاورها وتفاعلها، مسـتقلة في حد ذاتها، مثلما أن الخطاب الشعري خطاب مستقل بما هو بنية متمايزة عن غيرها. من ثـم ينبغـي الانتبـاه إلـى أن الرمـوز الأسطورية التي تم توظيفها في بنية القصيدة العربيـة، وبخاصـة أسطورتي "تموز والفينيق" فقدت، في لحمـة القصـيدة، دلالتهـا الانثروبيولوجية حيث اكتسبت دلالة شعرية جديدة سـعت لإعـادة إنتاجها مجازيًا من جديد. ولم تكن الغاية من استثمار هذه الرموز،

---

(١) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١٢٦.

الرموز في حد ذاتها، وإنما التقنية الشعرية، أو تكنيك القصيدة التي تجعل التحديث همّا رئيسًا من همومها. كما أن مسألة المثاقفة الإليوتية، وبخاصة في استلهام الرموز التموزية، لم تكن نقلاً حرفيًا لرؤى إليوت؛ إذ الطرح الحضاري الرؤيوي الذي تضمره الرموز التموزية في شعر إليوت يغاير الطرح الرؤيوي التموزي في شعرنا العربي. ولقد قلنا، سابقًا، أن الفرق بينهما هو الفرق بين حضارتين إحداهما تذبل وتموت، فيما الأخرى تعاني مخاض الولادة واستشراق رؤى الانبعاث، وهو ذاته الفرق بين شاعرين، أحدهما يرثي ويتألم، والآخر يبشر ويتفاءل بشروق مستقبلي. وأما الخطاب النهضوي الذي دعا إليه سعادة وغيره من القوميين العرب، فتتخذ كيفية فعله في وعي النخبة المثقفة سيرورة معقدة "إذ أن وعي هذه النخبة نفسه كان في طور تكوّن، وعرضة لتأثيرات أيديولوجية متباينة ومتناقضة من (قومية اجتماعية) ومسيحية وليبرالية ونيتشوية ووجودية. وهي في هذا الوعي الخلائطي المتناقض تنمذج وعي جيل من النخبة القومية، كان مسحورًا بشخصية "البطل"[1].

الثاني: هو مفهوم الرؤيا في الحداثة الشعرية العربية، وعند الشعراء التموزيين على وجه الخصوص وإذا كانت المعالجة السالفة لإشكاليات الحداثةوالأسطورة والقصيدة التموزية، قد مست هذا المفهوم اضمارًا حينًا وتصريحًا حينًا آخر، فإننا نجمل فيه القول بما يضيئه ويكشف عن هويته؛ باعتبار أن رؤيا القصيدة التموزية هي المحور الجوهري لمادة هذه الأطروحة الشعرية.

إن الرؤيا التموزية تعتمد مقولة مركزية تتشعب في كل أوصالها،

---

(١) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١١٨.

وهي مقولة البطل الإله أو النبي الذي يموت مفردًا فيبعث مجموع الأمة. إنها مقولة ثنائية ذات بعد بنيوي تضادي يرتكز على جدلية صراعية تحويلية تفضي إلى انبثاق النقيض من النقيض، الحياة من الموت، المجموع من الفرد، المستقبل من الماضي والحاضر معًا. من ثم نفهم دلالة العبارة التي أطلقها "جبرا إبراهيم جبرا" السابقة وهي أن الشعر – في مفهوم الحداثة التموزية – يبتعد عن "حدو الإبل ويقترب من صوت النبوة" بوصفها عبارة فارقة بين مفهومين أو رؤيتين للحضارة والشعر العربيين، حضارة تفككت واندثرت، وأخرى تنبعث ثانية، وشعر جمد عند حدود الرؤية الظاهرية والتقليدية، وآخر تجاوز ذلك إلى حيث "الرؤيا" التي تعتمد الحدس والتبصر والكشف عن بواطن التجربة الحضارية والإنسانية. لهذا فإن التذكير، ثانية، بمقولات الهدم، والتحول، والتغيير، والتخطي، والتجاوز، ...، أمر مهم في الوعي بالرؤيا التموزية التي تختزل أحلام المجموع العربي في رؤيا نخبة محددة ترى نفسها المحور المركزي في تحريك دورات التاريخ وصناعة مصير الأمم. من هنا جاءت التفرقة بين المفردتين: "الرؤية، والرؤيا" واعتبرت أساسًا جوهريًا في تميز الشعر الحداثي. هكذا يعرف أدونيس الشعر: "إذا أضفنا إلى كلمة " رؤيا " بعدًا فكريًا إنسانيًا، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حين ذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمردًا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضًا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها"[1].

---

(١) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر، شعر، عدد (١) حزيران، ١٩٥٩، ص ٧٩.

إن التأمل في مفردات مثل: "قفزة، تغيير، تمرد، رفض"، يكشف عن البعد المعرفي والأيديولوجي الذي يحدده أدونيس والحـداثيون لماهية الشعر؛ إذ هو رؤيا ووسيلة معرفة. إن "العلاقة بنيوية بـين الرؤيا ووظيفتها المعرفية. وبهذا المعنى ليسـت الرؤيـا شـكلاً والمعرفة محتوى؛ بل إن المعرفة هنا هي معرفة الرؤيا نفسها؛ أي معرفة ما وراء المحسوس وما فوقه، واختراق المرئي، عبر الغور الباطني والحدسي إلى أعماق الذات. وإذا أردنـا التحديـد، فـإن "الرؤيا"... هي حدس ينقل معرفة مباشرة"[١]. تأسيسًا عليـه فـإن الرؤيا هي "تجربة داخليـة، باطنيـة، شخصـية، وحدسـية، أي ميتافيزيقية، لا تتأسس على أفكار وإنما علـى اختبـار شخصـي كياني"[٢]. وهنا يكمن الفارق الرئيس بين الشـعر الميتـافيزيقي، والشعر الفلسفي؛ إذ الأول يعتمد الحدس والسبر والتجريب الذاتي، في حين يعتمد الثاني المقولات والأفكار المنطقية. وبنـاء عليـه تتحول اللحظة الحضارية إلى "معرفة، أي إلى حـدس أي رؤيـا. وبهذا المعنى تؤسس لعلاقات جديدة، وتكشف المجهـول. وبـذلك يلعب الشاعر وظيفة العراف، الكشاف، والنبي. وتقترب الرؤيا من النبوءة والعرافة ضمن دلالتها الميتافيزيقية".[٣]

إن مقولات: النبوءة، والبطولة، والبعث، والافتداء، والتضحية، ذات تأثير محوري في بناء هذه الرؤيا وتثبيت دعائمها. هـذا مـا يكشف عنه "محمد بنيس" وهو يسائل التجربة التموزية إذ يقـول: "إن الصدور في الرؤيا إلى المستقبل، كأفق به تحتمي وديعة" البعث "حجة على نبوة الشاعر وحقيقة الشعر؛ لأن عبـور اليبـاب إلـى

---

(١) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٠.

الخصوبة فعل شاعر يتميز عن سائر الناس العاديين ببطولية وإعجاز، فيما هو الشعر قول مداره الحقيقة، لا كذب فيه، ما دام الشاعر النبي البطل هو من كتبه، وما دام البعث مسعاه وغايته"(١).

ومرة أخرى تطرح مفردات مثل اليباب، البوار، المفازة، القحط، الموت... الخ ذاتها بقوة بوصفها مفردات تدشن توصيفًا مهيمنًا على الواقع الحضاري والتاريخي للعروبة، وهي مفردات تستحضر في بنيتها المضادة مفردات أخرى تقع معها في تشابك جدلي صراعي يفرز الرؤيا التموزية ويدعم مركزيتها، فنجد: الخصب، البشري، الولادة، البعث، الحياة النسغ... الخ، وهي مفردات تجسد التوصيف المهيمن على المستقبل المأمول. وفي هذا وذاك قد تكون الأسطورة التموزية بدلالتها المنفتحة (تموز، الفينيق – الشقائق، النار) أو الماء / النار، هي التقنية المطروحة بقوة لتغيير الواقع وعبور غسق الموت إلى إشراقة الحياة، ولا سبيل إلى ذلك إلاَّ بالموت التموزي أو الفينيقي، أو الغرق في أمواج الطوفان أو وهج النار التي تحرق الواقع بغية تجاوزه إلى نقيضه. إن قبول هذا العالم " قبول للموت. ولا سبيل إلى الحياة فيه إلاَّ بموته هو. ولكن لأن هذا العالم ينطوي على نقيضه، فلا سبيل إلى موته إلا بانبعاث نقيضه، أى انبعاث الخصب الذي ينفي الجدب، والحياة التي تقهر الموت، والحركة التي تنفي السكون، والتمرد الذي يبدد الصبر والقبول. هكذا يمكن أن نتجاوز العالم بالعالم، كما يمكن أن يتجاوز العالم نفسه بنفسه عندما يتجاوز بحياته الكامنة موته الظاهر مثل الطبيعة"(٢).

---

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها، جـ ٣، ص ٢١٦، ٢١٧.

(٢) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، فصول، ص ١٤٠.

هكذا يغادر الشعر فاعليته التقليدية إلى "مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ، المخلص بالبطل الذي يغير العالم، يحرقه حرقًا أسطوريًا من أجل أن يخلقه نقيًا جديدًا خصبًا... وعبر عملية تحول جذرية توحد دور الشاعر – الشعر بدور البطل – الفرد، وأصبح هذا البطل المهدي المنتظر الذي سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان"[١]. إن الدلالة المركزية في الجمالية التموزية أنها لا تنحصر في الشعر وحسب؛ وإنما في الحياة أيضًا بوصف الرؤيا التموزية الحدسية رؤيا حضارية بالدرجة الأولى، كما أن المركزية الدلالية تكمن في الثنائية المتضادة للمثال التموزي: الموت الفردي / البعث الجماعي. إلاّ "أننا سنرى أن المثال الجمالي التموزي يتداخل ويتشابك مع مثل أخرى كالمسيح وفينيق والحسين ويوحنا المعمدان والمنفي والغريب والمطارد... الخ وبهذا المعنى يعكس جماليًا علاقة النخبة بالواقع الاجتماعي والتاريخي. إن استعادة الخاصة المعرفية للرمز التموزي في سياق توظيف نهضوي (قومي) تتم بوصفه رؤيا حضارية"[٢]. وبهذا نرى أن الحقل الدلالي التموزي يكثف علاقته بدلالية "النماذج العليا" التي قال بها "يونج" لنرى – من خلال هذا – أن مفهوم الرؤيا التموزية الذي نسعى لمقاربته وتحديده، أرحب من أن يحصر في دلالة الأسطورة التموزية أو الأدونيسية أو ما يماثلها في الأساطير الأخرى الخاصة بالبعث وإعادة الخلق كأسطورة الفينيق أو العنقاء مثلاً...، إنها فضفاضة مرنة بحيث تحتوي كل ذلك مع دلالات النماذج العليا في الحياة والأدب كالمسيح والخضر والحسين والحلاج والبعل..، بل هي أعظم من هذا رحابة إذ تعتمد في معناها ثنائية الماء والنار بوصفهما – أي الماء والنار –

---

(١) كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، فصول، ص ١٤٠.

(٢) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ٩٢، ٩٣.

عنصرين خطرين في عملية الهدم والتطهير والتحول، وكذا عملية الخلق والحياة أو الخصب والتجدد. إن مصطلح "القصيدة التموزية" يتحدد هنا في دلالته؛ إذ "يشير إلى بنية شعرية جمالية ذات دلالة، لا تنفي حضور بنى صغيرة فيها. ومن هنا لا يصف المصطلح بنية جمالية بحتة، بل بنية من نوع دلالي، تحيلنا إلى مرجعها، وتتصف باندراجها في سياق ثقافي – اجتماعي محدد ومتنوع في الآن ذاته، خصوصًا وأن العودة إلى هذا المرجع، قد تمت أيضًا ضمن متطلبات واقتراحات هذا السياق، وبصلة عميقة معه وفيه، في أغلب الأحيان. من هنا فإن مصطلح (القصيدة التموزية) يضيء دلالة البنية الشعرية الحديثة التي بدأت تشكلها منذ مطلع الخمسينات وقامت على اكتناه "النماذج الأصلية" الانبعاثية، والتي يشكل الرمز التموزي – أنثروبولوجيًا – شكلها الأقدم والأساسي"[1].

غير أنه من الاحتراس والاحتراز بمكان، وقبل أن نغادر هذه الإشكالية إلى التي تتلوها، القول بأن الرؤيا التموزية جملة من الرؤى المتنوعة والمستقلة، وليست رؤيا واحدة منغلقة على بعد واحد. إن كل واحد من الشعراء التموزيين متمايز عن الآخرين باستقلال تجربته داخل السياق التموزي. فإذا كانت تموزية السياب، مثلاً، تعتمد رؤيا يوحنا المعمدان الذي افترست الرؤيا عينيه، فإن تموزية أدونيس لا تقف عند حدود الخلاص الأرضي عبر افتداء المسيح أو موت الحسين...، ثم التجدد والانبعاث، وإنما هي تموزية تحولية تجاوزية تعتمد الديناميكية الحركية في سياق دائري تفضي نهايته إلى بدايته شريطة أن يتم التحول وتخطي ما أنجز دون توقف وإلى مالا نهاية. إنها تموزية "إضاءة أهمية التحول الذي يغذي

(١) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١١٦.

المسيرة الإنسانية عبر التاريخ"[1] على حد قول "أسمية درويش". ولعل هذا يكون عونًا لنا في إنجاز الدراسة الموضوعية لكل شاعر على حدة بما يكشف عن التماثل والتمايز التموزيين في آن.

وزيادة في الاحتراس، نضيف، ولعل هذا حقه أن يرد في عجز هذه الأطروحة، أن الرؤيا التموزية بما هي رؤيا حدسية، ميتافيزيقية، مثالية، طوباوية، قد خضعت لانتقادات حادة قوضت الكثير من دعائمها، وعلى يد بعض الحداثيين أنفسهم. إن التمرد الصارخ الذي قاده خليل حاوي على كوكبة "شعر" وعلى الحزب السوري القومي بانخلاعه منه، وعلى الرؤيا التموزية ذاتها بإعلان بطلانها وكذبها، يوجه ضربة قاصمة للمرتكزات التموزية. ولقد نحى السياب المنحى ذاته حين خاب أمله في ثورة العراق بعد ١٤ تموز ١٩٥٨. ولقد دفع هذا وذاك نقاد الحداثة أنفسهم – أو بعضهم –، وكذا أصحاب النقد الأسطوري، إلى النظر إلى الرؤيا التموزية على أنها رؤيا "منشرخة في أعماقها بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير ولاستحالة ممارسة البطل (الفرد، الشاعر) لدور المنقذ. أي أنها كانت، جوهريًا، رؤيا مأساوية تحمل في جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذي فيه تبلورت"[2].

لقد تداعت زمرة القيم التموزية التي تبنتها النخبة البرجوازية المثقفة في إيقاع سريع، وكان المحك في ذلك كله أنها – أي القيم التموزية – أضعف من "صخر الحقيقة، فيتداعون واحدًا إثر الآخر

---

(١) أسمية درويش، مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٢٩٤. وفي هذا الصدد يمكن مراجعة دراسة، ماجد السامرائي، تجليات الحداثة – قراءة في الإبداع العربي المعاصر، مبحث: الرائي المعاصر، ص ٩، وما بعدها.

(٢) كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، فصول، ص ٨١.

تداعي سيزيف، أو فلنقل إن هذه اليوطوبيات التي هي رد فعل لمدن الشعراء الأرضية، أوجدتها حضارة العصر من أجل أن تحبط. فهي تموزية تسفه فكرة الخصب المستهلكة، وهي بروميثيوسية أيضًا ينجم عنها العذاب حتى ليطفىء الشعلة"[1].

ولكن، بعد هذا كله، ألا يحق لنا، ومن منظور المسئولية النقدية، أن ننظر إلى القصيدة التموزية على أنها شريحة في القطاع الشعري العربي الذي أنتجته منظومة العصر الحديث، تستحق المساءلة، وإبراز الخصوصية الحداثية التي نهضت بها؟ وهل يجوز لنا، في الختام من هذا المبحث، أن نوافق "باروت" – وهذا أيضًا حقه التأخير من هذه الأطروحة – فنقر بأن القصيدة التموزية عبرت عن "المنعطف الجذري للشعر العربي الحديث من الخطابة إلى الرؤيا، ومن الموضوع إلى التجربة، ومن التقريرية إلى الحدس، ومن التسلسل المنطقي والعقلي إلى وحدة التجربة، وغاصت عميقًا في التراث الروحي – الشعري الأوربي، وفي تجريب جمالياته... ووجهت الكشوفات الشعرية عن الذات الحضارية المترمدة، ليكون الشعر دفعة كيانية رؤيوية، وأعادت الصياغة الحدسية الكشفية للشعر في تجربة شعرية تتجاوز الرؤية إلى الرؤيا، وتقوم على البحث والاكتناه، وتبعث ما يسميه "يونغ" بـ"النماذج الأصلية" الكامنة في اللاشعور الجماعي "[2]؟.

وأخيرًا، هل يسوغ لنا استيفاء ما سبق، أن نباشر علاقتنا مع إشكالية المفهوم المنهجي الذي يتصدى للنصوص التموزية بما لديه من عتاد نقدي وخبرة في الممارسة والتجريب؟ نأمل أن يكون كذلك.

---

(١) أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، فصول، ص ٩٣.

(٢) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١١٥.

مسار الدراسة وإجراءات المنهج:

ما المنجز النقدي الذي تسعى لإنجازه هذه الأطروحة؟ ما الجديد الذي يمكن أن تضيفه أطروحتنا لرصيد الدراسات التي تصدت لإشكالية النص التموزي؟ بعبارة أخرى، فإن التساؤل يضمر البحث عن الكيفية التي يمكن بها أن نسائل القصيدة التموزية؟ كيف نفحصها؟ نقاربها؟ نقبض على شيفرتها، ونفك أسرارها الإبداعية في سياق إجرائي منهجي؟. أسئلة مهمة وجوهرية نكشف عنها في الصدر من هذا المبحث؛ لأنها تنير الطريق أمام المسار النقدي والقارئ معًا، فيما هي تضمر الغاية الرئيسة من هذه الأطروحة وتبوح بها متخفية في كثافة الأسئلة ذاتها.

وفي البدء نؤكد أننا ننطلق من مبدأ مركزي في وعينا النقدي وهو أن "المحك الأساسي لقيمة النص، هو في أنه متحرك، ليس له" معنى "مسبق ثابت. فمعنى النص الإبداعي يتجدد في كل قراءة مع كل قاريء، بشكل جديد، وغير منتظر. إن للنص دلالات بعدد قرائه"[١]. وإذا كان "كلود ليفي شتراوس" يؤكد أن "الأسطورة هي مجموع رواياتها أو صياغاتها"[٢] فإن النص الأدبي هو مجموع

---

(١) أدونيس، سياسة الشعر، ص ٥٩.

(٢) راجع بشأن هذه المسألة: كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزراة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧، ص ٢٥٧ – ٢٥٩، وكذا دراسة: أسمية دوريش، مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس، ص ٧٨، وكذا دراستنا: البحث في الجوهر – قراءة موضوعية للقصيدة القومية في شعر العتيبة، مبحث. مفهوم القراءة، وزارة الإعلام والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى ١٩٩٩. وكذا دراسة: أدونيس، سياسة الشعر، مبحث: شعرية القراءة، ص ٥٠ وما بعدها. ودراسة صلاح فضل " مناهج النقد المعاصر " الهيئة المصرية للكتاب، ص ٧٩ وما بعدها.

قراءاته التي تبقى مفتوحة مع الـزمن غيـر قابلـة للسـكونية أو الاختزال. هذا المبدأ ذاته يقودنا إلى غاية مجتزأة تنجزهـا هـذه الأطروحة، وهي غاية القراءة ذاتها. فإذا كان النص فـي عـرف "رولان بارت" هو "المتلقي، المعرفة الأولى من الشاعر، ثم يتهيـأ لتلقي التأويل الجديد مع كل قراءة جديدة"[1] فإن القراءة المحترفـة الأصيلة نص آخر مبدع يضاف إلى حصيلة الإبداع الأدبي. إنهـا نص مواز، قد تنشأ بينه وبين الـنص الأصـلي علاقـات جـدل وتساؤل، أو، بعبارة أخرى، قد ينشأ ذلك التحدي الخصب والفاعل، ولكنه تحد ينشد الإضاءة والكشف عن المستور الدلالي والرؤيوي الذي يحكم حركة النص ويوجه آلياته البنيوية والدلالية، فهو تحـد مستحب ما دام يأمل في شرف الغاية ويمتطي إجـراءات المـنهج الصارمة في خطواتها المتعاقبة وصولاً إلـى الكلمـة الاحتماليـة الأكثر لياقة وقبولاً مع النص المقروء.

إن "النص من حيث هو بناء لغوي منجز بمقدرة فائقة، فهو لا يعدو كونه وجودًا بالقوة لا بالفعل. هو حلم مبهم وكون مغلق. إنه مادة غير صورة، وماء بلا طعم أو لون. لذا فهو يستدعي فاعليـة القراءة لترتسم معالمه وتتحدد ماهيته وتأخذ خطوطه تضاريسـها وألوانها، ويكتسب ماء حياته الطعم واللون والرائحة. وبذا تكـون القراءة شرط وجود وضرورة مصير وحياة، وهو ما يدفعنا إلـى مسايرة عياشي ورولان بارت في تأكيدهما على هذا المنحـى[2]: "ولو لا هذا (القراءة) لا ستعصى إدراكه (النص) واستحال فهمـه، ولاندثر معناه، وغاب حضوره، ولأصبح وجودًا من غير شـاهد، وتجميعًا لألفاظ من غير رابط، أو تكديسًا لجمل من غير وفـاق،

---

(١) أسمية دوريس، مسار التحولات، ص ٨٧.

(٢) عبد الرحمن عبد السلام، البحث في الجوهر، ص ١٨.

ولصار رواية من غير روائية أو قصيدة من غير شعر، ومبحثًا من غير دراسة، وأسلوبًا من غير كتابة ومنتوجًا من غير إنتاج، وبناء من غير تركيب، ولدخل في العدم والمحال. ذلك لأن القراءة هي نحو الفهم ودليل إلى نظامه الذي به يكون كلمات وجملاً وعبارات ونصوصًا"[١].

غير أنه لا ينبغي، تحت وطأة الاندفاع لطرح الغاية المجتزأة، أن نتجاوز الأطر القويمة التي تحدد مسارات الدراسة، أية دراسة. فإذا كان "كل نص هو تشرب وتحويل لنص آخر" كما تؤكد الناقدة الفرنسية البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا" وهي تؤصل شرعية "التناص"، وإذا كان ما "من عبارة لا تكون في علاقة مع عبارات أخرى" كما تؤكد "آنيك بوياغيه"[٢] في المبحث ذاته، فإن الدراسة النقدية في بعدها العام، وفي غورها العميق، لا تعدو أن تكون خطابًا على خطاب، ولغة على لغة، وبحثًا على بحث، ووعيًا على وعي، وحضورًا على حضور، وكشفًا على كشف، ووجودًا على وجود، وموقفًا على موقف، ورؤية على رؤية... الخ. إنها خطاب النقد في مواجهة الخطاب الإبداعي ومحاولة مساءلته وفحصه ولئن كان النص الشعري يمثل حضورًا إزاء العالم والحياة، فإن الدراسة يمثل حضورًا إزاء النص وكونه وقضاياه التي يطرحها في أرقى ما لديه من إمكانات من دون التورع عن التزأبق والمراوغة في سياقات الرمز والأسطورة والانزياح والخرق وكسر المألوف

---

(١) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ١١.

(٢) في هذا الصدد، راجع مقولات " جوليا كريستيفا، وأنيك يوباغيه " عن التناص ضمن المبحث الذي أنجزه كاظم جهاد بعنوان " تحديد التناص " ضمن كتابه " أدونيس منتحلاً "، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٣٤ وما بعدها.

والإدهاش والمباغتة والإيحاء والنغم وإذا كان النص الشعري، الحديث بخاصة، ينهض على التعددية والاحتمالية، بمعنى أنه بنية دلائلية وعلائقية مفتوحة بقبولها عددًا من الأوجه التأويلية والقراءات التفسيرية والتي تبلغ، أحيانًا، حد التباين والتناقض، فإن الدراسة النقدية تبقى متشحة بهذه الحيثية ذاتها. بمعنى أنها تظل في إطار النسبي لا المطلق، والاحتمال لا التقرير... إنها رأي، مجرد رأي، يطرح أسئلته على النص ويصغي، بكل ما يملك، إلى الإجابة التي يمكن الحصول عليها... بمعنى آخر، فإن الدراسة تفتح كوة في جدار النص من دون أن تصادر الكوى الأخرى، وتقترح مولجًا من دون أن تغلق المنافذ الثانية. وهي بهذا التصور تغني وتغتني، تثري النص بما تضيفه إليه من فتوحات ومعارج يمكن الدخول إليه منها والعروج عليها إلى أعلى ذرواته الدلالية والرؤيوية، وتثري ذاتها بقدرتها الفائقة على التحدي والصمود، والحفر في عمق النص وتفتيت صلابته وبنياته المتماسكة لتلمس خامتها وجوهرها في مسعى حميد للكشف عن تميزها وفرادتها الإبداعية.

ولكن هل هذا هو غايتنا من دراسة القصيدة التموزية؟ بمعنى آخر، ما الأسئلة التي تنشغل بها هذه الأطروحة وهي تواجه النص الشعري التموزي؟ ربما يعود بنا هذا إلى الأسئلة التي طرحت في البدء من هذا المبحث، ولعلنا قصدنا هذا أملاً في المنطقية والإحكام. وإزاء هذا يمكن أن تكتسب الأسئلة صياغات أكثر عمقًا وتحديدًا فتطرح ذاتها على النحو التالي: هل ثمة بنية موضوعية تحكم إنتاج وحركة ورؤيا القصيدة التموزية عند أدونيس والسياب وخليل حاوي؟. وإذا كانت الإجابة مثبتة بوصف المصطلح التموزي يكشف، ضرورة، عن بنية دلالية مشتركة تندرج تحته، فهل ثمة سبيل لإثبات هذه البنية الموحدة لدى الشعراء الثلاثة؟ وفوق هذا

وذاك، هل هناك تمايز يفرق بين تموزية الشعراء الثلاثة؟ أم هي تموزية واحدة؟ وأهم من ذلك كله، أثمة إمكانية لإجراء دراسة نقدية منهجية تنهض بمسؤولية فحص هذه الجزئية والخلوص فيها إلى اقتراح نتائج متسقة حسب إجراءات المنهج النقدي؟

أسئلة على غاية الأهمية في جغرافية موقعها من هذه الأطروحة؛ إذْ تحدد، مبكرًا وبدقة، الغاية والمنهج النقدي في آن. فالغاية هي دراسة العينة النصية المجتزأة من شريحة القصيدة التموزية، دراسة موضوعية تعتمد اللغة، أولاً وقبل كل شيء، في فتح دروبها والنفاذ إلى مرماها بغية الكشف عن "المشروع الأساسي" على حد تعبير "سارتر" و"الفعل البدئي" على حد تعبير "باشلار" و"الجوهر" كما تسميه "الظواهرتية" إذ تبحث الجزئيات المتناثرة أملاً في العثور على الجوهر الكلي الموحد(*)، و"الفعل المحرك" على حد تعبير "عبد الكريم حسن" و"المثير المنتج" على حد قولنا والذي نقصد منه البنية الموضوعية الرئيسة والمهيمنة على العمل الإبداعي والتي تأخذ على عاتقها تنظيم حركة الموضوعات الثانوية الداخلة معها في حيز متفاعل وضبط إيقاعها التوزيعي والتوليدي في التجربة الإبداعية برمتها بما يجعل منها قانوناً يكتسب صفة الثبات على الرغم من تغير الزمن.

وما دامت غايتنا بنية الموضوعية التموزية في العينة النصية موضوع الدراسة، فإن منهجنا هو "الموضوعية البنيوية". وهو منهج يعتمد اللغة أساسًا في إشادة منطلقاته وبناء تصوراته الإجرائية سعيًا وراء البناء الشبكي البنيوي الذي يكشف عن الموضوع الرئيس في التجربة الشعرية ويحدد علاقات التوليد التي تربطه بالموضوعات الأخرى التي تنبثق عنه وتدور في فلكه.

(*) على سبيل التوسع راجع عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، مبحث مصادر النقد الموضوعي ص ٧ وما بعدها.

ومنذ البداية، نؤكد أننا حذرون حتى النهاية في تعاملنا مع المصطلح ودلالته المنهجية وما يترتب عليه من كلفة ومسؤولية نقدية. فمصطلح "الموضوعية البنيوية" ليس وليد قريحتنا ولا هو من بنات أفكارنا، وإنما صاغه بدلالته المحددة "عبد الكريم حسن"[١] فيما أنجزه من دراسة على نتاج السياب في مجمله. ولقد بلغ الاقتناع به، أي المنهج الموضوعي البنيوي، حد التشبع والانسجام فبدا لنا أنه أنسب المناهج لبلوغ الغاية المأمولة من مقاربة النص التموزي ومحاولة اكتناه جوهره والكشف عن البنى المحركة لمساراته الموضوعية ووضعها في بناء شبكي موضوعي يكتسب سمة الديمومة والثبات ويميط اللثام عماً يمكن بناؤه من قوانين تحكم إنتاج الموضوعات في التجربة التموزية في كليتها وشمولها وعند كل شاعر من شعرائنا الثلاثة على حدة.

إن المنهج "الموضوعي البنيوي" يعتمد جملة من المفهومات والإجراءات التي تشيِّد بنيانه وتنجز غايته على النحو الأمثل:

فأما المفهومات، فإن أهمها وأكثرها فاعلية ومركزية، هو مفهوم "الموضوع"[٢]. وعلى الرغم من أن جهودًا حثيثة حاولت رصد

---

(١) راجع بهذا الشأن عبد الكريم حسن في دراستين: الأولى: الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر الشياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٣. المقدمة والفصل الأول. الثانية: المنهج الموضوعي – نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى. ١٩٩٠، الفصل الثالث ص ١٥٨ وما بعدها. ونحن إذ نشير إلى هاتين الدراستين إنما نسعى لرد الأصول إلى أصحابها. فلقد كان اغتناؤنا النقدي مدينًا لهما بالكثير في بناء الرؤى وتحديد الإجراءات المنهجية في هذا البحث.

(٢) للوقوف على الرصد التفصيلي لمفهوم الموضوع، راجع كلاً من: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص ٣٧ وما بعدها، عبد الرحمن عبد السلام، البحث في الجوهر، مبحث مفهوم الموضوعية، الفصل الأول.

تعريف محدد للموضوع، وبخاصة عند "ريشـار" وبقيـة النقـاد الموضوعيين، فإن جلّ هذه التعريفات يرتكز على مفهوم "المركزية المؤثرة" في بناء التجربة الإبداعية وصياغة تجانسها وتوالدها في مشهد علائقي ترابطي يدشن رؤية كلية موحدة تنسـج بخيوطهـا الشبكية الجزئيات المتناثرة في بناء كلي متجانس وممتـد. هكـذا يعرف "ريشار" الموضوع بقولـه: "الموضـوع مبـدأ تنظيمـي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعـالم حولـه بالتشكل والامتداد. والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في القرابـة السرية في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة". وفي تعريف لاحق، يفصله عن السابق حقبة طويلـة مـن الزمن، يؤكد "ريشار" أن الموضوع "وحدة من وحـدات المعنـى، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصـيتها عنـد كاتب ما. كما أنها مشهود لها بأن تسمح – انطلاقًا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي – ببسط العـالم الخاص لهذا الكاتب "[1].

إن التعريفين اللذين وضعهما "ريشار" يقودان معًا إلى مفهـوم "التمفصل أو التبئير" بمعنى المركزية الديناميكية الرئاسـية التـي تسمح لعالم حولها بالتشكل والامتداد عبر أوصال العمل الإبـداعي وجزئياته المتناثرة هنا وهناك. إن "المبدأ التنظيمي المحسـوس" أو "المركزية الديناميكية" أو "الشيء الثابت" أو "الوحدة المعنويـة أو الحسية أو العلائقية أو الزمنية" مفردات تشير إلى شيء واحد وهو "الخصوصية" أو الفرادة والتميز "الذي يمنح التجربة والكاتب معًـا هوية مستقلة تدل عليه بعينه وتكشف عنـه دون سـواه. كمـا أن

(١) على سبيل المرجعية والتأصيل، راجع: عبد الكريم حسن، المنهج الموضـوعي، ص ٣٨، ٣٩.

مسألة" التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي "تقود إلى مفهوم آخر يتولد عن" الموضوع " وهو مفهوم "الإطرادية" بمعنى تكرار الظهورات اللفظية، وتواتر كلمات بعينها وما يقع منها موقع القرابة والوحدة الدلالية بما يجعل منها "عائلة لغوية"، هي التي تحدد الموضوعات في العمل الأدبي. إن الإطرادية، بما هي تكرار وتواتر وغزارة، دليل على الهوس والانشغال الضاغط بشيء ملّح.

من ثم، فهي – الاطرادية – مفتاح نفسي يمنحنا بعدًا رئيسًا ومهمًا في الوعي بتجربة الشاعر وتحديد مفاصلها وممزاتها الناجزة والمؤثرة. كما أنها تدفعنا إلي النظر إلي المنتخب من تجارب الشاعر أو حتى جملة أعماله، علي أنها قصيدة واحدة طويلة تقوم علي بني وتيارات متوازية ومتداخلة، لكنها ممتدة في إيقاع رأسي وأفقي تفضي أصداؤه في اتجاه أنساق تلتقي كلها عند مقطع مركزي يمثل المبدأ الذي يمكن الانطلاق منه، والمراد الذي يرجع إليه.

ومع ذلك، فإننا نبادر بالاحتراز في شيئين:

الأول: أنه علي الرغم من الأهمية القصوى لمفهوم الاطرادية والتواتر اللفظي أو الغزارة، فإن الغزارة لا تملك وحدها تحديد الموضوع؛ إذ قد تكون بلا قيمة أو فائدة دالة وجوهرية.وهنا نكون بحاجة ماسة إلي تعبير جغرافية الموضوع ومدي حساسيته وتأثيره. وهذه لمحة تدفعنا إلي الاهتمام البالغ بالحاسة الذوقية والخبرة والدربة لدي الناقد الذي يغامر في شعاب النص وتيارات النصوص المتنوعة إذ بهذه الحاسة يمكنه الفرز والتنقيح والانتخاب والتعيين.

الثاني: أنه علي الرغم مما سبق من تعريفات للموضوع وضعها النقاد الموضوعيون، وما تولد عنها من مفاهيم، فإننا في الموضوعية البنيوية – لا نقر بالتعريفات السابقة علي إطلاقها وإن

أفدنا منها بقوة بوصفها إضاءة كاشفة لمسار الدراسة والمنهج، وإنما نفضل عليها ما وضعه "عبد الكريم حسن" من تعريف للموضوع إذ أكد أن "العائلة اللغوية[١] هي حد الموضوع[٢]" بمعني أن الموضوع الذي تكثر ظهورات مفرداته اللغوية أكثر من غيره يكون هو الموضوع الرئيس، وبناء عليه يتحدد موضعه ومدي إستراتيجية جغرافيته في التجربة الإبداعية. ولهذا أسلفنا القول بأن منهجنا منطلق من اللغة أولاً وقبل كل شيء فالمفردات اللغوية هي الفيصل وإن كانت لا تنفي الانتفاع بالحاسة التذوقية والدربة من دون أن يعني ذلك فتح باب الاسقاطات الذاتية علي ممتلكات النص اللغوية واستنطاقها ما ليس في حوزتها من دلالات. إن الموضوع الرئيس هو "الموضوع الذي تتفوق مفردات عائلته اللغوية – من الناحية العددية – علي مفردات العائلات الأخرى، وهذا يعني أنه

---

(١) يستند مفهوم "العائلة اللغوية" والذي هو المرتكز في تحديد الموضوع الرئيس وبقية الموضوعات الفرعية، إلي ثلاثة مبادئ هي: الاشتقاق، الترادف، والقرابة المعنوية. فالعائلة اللغوية "تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمترادفات، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف. إن العائلة اللغوية والتي يتفاوت عدد عناصرها من مرحلة إلي مرحلة هي الوجه الدال للموضوع" (انظر: الموضوعية النبوية لعبد الكريم حسن،ص ٣٢، ٣٣) وعلي سبيل التفصيل نضرب لذلك مثالا: فموضوع " الموت " يرتكز علي عائلة لغوية تتكون من ثلاثة عناصر: الأول: الاشتقاق: مات، يموت، ميت، موت ...... الثاني: الترادف: القتل الفتك، السحق، الفناء، العدم، النهاية ......، الثالث: القرابة المعنوية: القبر، الجدث، الشاهدة، الجنازة، الأعظم ...... وهكذا يتكون موضوع الموت عبر هذه العناصر المكونة لعائلة لغوية واحدة غير أنه من الأهمية بمكان الإشارة إلى ضرورة إضافة مبدأ رابع إلى الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية وهو مبدأ تأويل الرمز والضمير لتصبح مبادئ العائلة اللغوية أربعة لا ثلاثة كما ذهب إليها عبدالكريم حسن. ولعل هذه إضافة مهمة أنجزتها دراستنا إلى ما توصل إليه عبد الكريم حسن في دراسته عن السياب.

(٢) راجع الموضوعية البنيوية. ص ١٥.

ما من دور مطلقا للانطباع الشخصـــي فـــي تحديـــد الموضـــوع الرئيس"[1] فاللغة هنا هى المرتكز والمحك وهو مـــا يفـــرق بـــين "الموضوعية البنيوية" و"الموضوعية الأدبية" فالأولي تنطلق مـــن اللغة المحايدة في حين تنطلق الثانية من الانطبـــاع الشخصـــي أو الذائقة الذاتية.

نخلص من هذا إلي مبدأ إجرائي علي غاية الأهمية وهو إذا كنا في بحثنا الموضوعي البنيوي سوف ننطلق من قاعدة اللغة، فـــإن نقطة الدخول إلي الدراسة الموضوعية البنيوية هـــي الموضـــوع الرئيس الذي تم تحديده عبر التواتر اللفظي وما خضع له من عـــد وإحصاء. وهذا مبدأ إجرائي سوف يسعفنا كثيـــرا فـــي التنظـــيم الهيكلي والتوزيعي للموضوعات المرصودة.

يضاف إلي ذلك، أننا في الموضوعية البنيوية، لا نسعي لدراسة المضامين والأيديولوجيات بقدر ما نحفر بعمق من أجل اكتشـــاف الثوابت الشكلية، أو علي حد تعبير "شتراوس" "تحديـــد الأشـــكال الثابته في المضامين المختلفة"[2]

وأخيرًا فإن المنهج الذي تبنيناه يسعى جاهدا لصنع مصالحة بين محوري الوصف والتطـــور، أو الأفقـــي والرأســـي، أو التـــزمن والتزامن وهو في هذا يبذل قصارى جهده من أجل الوصول إلـــي صياغة ثابتة تحكم حركة الإبداع في التجربة عبـــر مراحلهـــا أو منحنياتها، من ثم تخضع العينة النصية لترتيبها التزامني وهي في إجرائها الوصفي النقدي حتـــى يمكـــن إدراك ذبـــذبات الصـــعود وخلخلات الرهو والانكماش.

---

(١) راجع المنهج الموضوعي ص١٥٩

(٢) ورد هذا ضمن تعريف " شتراوس " للمنهج البنيوي. انظر المنهج الموضوعي ص ١٦٠.

وأما إجراءات المنهج الموضوعي البنيوي فنوجز القول فيهـا علي النحو التالي: -

ترتكز إجراءات "الموضوعية البنيوية" التي نبحث بها القصيدة التموزية في ثلاث:

الأول: إحصائي،وقصد به إخضاع المادة الشعرية، موضـوع الدراسة، للعد والجرد والإحصاء حتى يمكن بناء جداول التواترات اللفظية التى تحدد موضوعات المتن الشعرى وتفرز، من خلالها، الموضوع الرئيس الذي يهيمن علي الموضوعات الأخرى الداخلة معه في علاقات تجاور وتوليد. ولقد تمت الإشارة سابقا إلي مفهوم "العائلة اللغوية" بوصفها حـدا فاصـلا فـي تحديـد الموضـوع الرئيس،وهنا نؤكد علي أن إحصاء التواترات اللفظية وإخضاع كل ظهور من ظهورات المفردات اللغوية المكونـة للعائلـة اللغويـة للإحصاء الدقيق، أمر بالغ الأهمية. وهذا يعني أننا سـننظر إلـي النصوص الشعرية المنتخبة نظرة كلية شاملة فنتتبع فيها كل كلمة بالرصد والتأمل والإحصاء حتى نصل إلي غايتنـا فـي تحديـد الموضوعات في إطار يضمن الحيادية ويحجم شـهوة الذاتيـة أو الانطباعية الشخصية. ولسوف نقوم بهذا الإجراء في كل تجربـة من تجارب الشعراء الثلاثة علي حدة. فنصوص أدونيس، مـثلا، تجربة مستقلة بذاتها تخضع، بمفردها، لإجراء الإحصاء وتعيـين الموضوعات الناجمة عن ذلك، وكذا السياب وخليل حاوى.

الثاني: وصفي،ونقصد به دراسة الموضوعات، كل علي حدة، دراسة وصفية تعتمد النص الشعري وحده منطلقًا لها. إن الإجراء الوصفي في "الموضوعية البنيوية" علي قدر عظيم من الأهمية ذلك لأنه يتتبع، في أناة، كل ظهورات الموضـوع بالوصـف النقـدي الدقيق الذي لا يقف عند أطر التسجيل السلبي للأشياء، وإنما يسعى

لأن يجعل الأشياء تعبر عن ذاتها علي حد تعبير "سارتر" بمعنـــى آخر فإن الدراسة الوصفية لظهورات الموضوع تتغيا الوصول إلي معرفة صميمية بالموضوع علي حد قول "جورج بوليه" وهي من هذه الزاوية، تحايث النص أو تحاله، بمعنى أن وعـــي الدراســـة يتطابق مع وعي المدروس، أو وعي الناقد مع وعي الشـــاعر، أي أن الوعيين يتذاوتان من أجل الوقوف علي الدلالة الأصـــلية فـــي النص من دون أن يعني ذلك انحراف الوعي النقدي صوب الوعي الكامن في النص أو التماهي معه بالتأييد أو التقييـــيم.حسـبنا مـــن المحايثة أو التحال "الإدراك" أو "الكشف" عن البنية الموضـــوعية وإظهارها. ولعل هذا ما يقودنا إلي موقف شائك وهو إمكانية النظر إلى النص المدروس علي أنه ذات وموضوع في آن واحد. فهـــو ذات من حيث محاولتنا الغوص في الأعماق وتعرية مـــا يحـــيط بالذات المبدعة لفهمها والوقوف علي نوازعها ودوافعهـــا، وهـــو موضوع من حيث كونه نصًا مستقلاً يمكن النظر إليه من الخارج، أي في حيادية وموضوعية لأجل إدراك هيكلته ومحتوياته.

والدراسة الوصفية لهذا تحـــاول، قـــدر طاقتهـــا، أن تطـــرح الموضوع علي هيئة مشهدية أو فـــي نســـق متكامـــل يســـتوفي الموضوع من جوانبه الرأسية والأفقية أو التزامن والتزمن وهـــي من هذه الزاوية تبتغي إبراز الشفافية الرجراجة التى تبين حركيـــة المسار الموضوعي إن صعودًا أو هبوطـــا، كمـــا تبتغـــي إدراك التجانس الذي يحكمه.

كما أن وصفية الدراسة، بما هي طاقة تنصب علـــي المـــدلول النصي في المقام الأول، فهي، مع ذلك، لا تغفل الدال الذي ينهض بالدلالة ويحدد طاقتها وأبعادها، إنها لا تنظر إليـــه – أي الـــدال – بوصفه غاية، وإنما بوصفه وسيلة تساعدنا فـــي تحديـــد ماهيـــة

الموضوع من ثم فإن التحليل الوصفي لظهورات الموضوع يكون على مستويين:

الأول: المستوى المعجمي: وهو ما يعرف بالنويات المعجمية أو الذرية للكلمة.

الثاني: المستوى التركيبي: وهو ما يعرف بالنويات النصية التي تكسبها الكلمة من خلال علاقاتها الدلالية مع وحدات التركيب الأخرى داخل البناء النصي.

وأخيرا، فإن الدراسة الوصفية لا تنكر الظروف المحيطة بالنص الشعري من نفسية وتاريخية وسياسية... الخ، ولكنها – في الآن نفسه – لا تقصدها لذاتها، ربما تستضيء بها أو تكون عونا لها، ولكن من غير أن تتحول إلى غاية.

الثالث: بناء شبكة العلاقات الموضوعية. فبعد الإحصاء وجدولة التواترات اللفظية، وبعد الدراسة الوصفية لظهورات الموضوع، نسعى للقبض علي البنية المتحكمة وكيفية عملها في توزيع وتوليد الموضوعات المختلفة في التجربة المدروسة برمتها بما يفضي إلي قانون ثابت يمكن به تفسير كيفية إنتاج التجربة الإبداعية لدي كل شاعر من شعرائنا الثلاثة، وكذا كيفية إنتاج القصيدة التموذية في محورها الكلي الشمولي بما هي بنية شعرية متمايزة عن غيرها من البني الشعرية. فبما أن كل عنصر "من العناصر المدروسة لا يكتسب معناه إلا بالعلاقة مع العناصر الأخرى التي تنتمي إلي حقل واحد... وأن كل موضوع يشتمل علي مجموعة كبيرة من الظهورات، وكل ظهور يعد لباسا للمعنى... وأن ظهورات المعني تصدي في اتجاه بعضها، فإن المعاني تصدي في اتجاه بعضها. وهذه الأصداء التى تثيرها المعاني تلتقي مع بعضها في علاقات

عديدة"[1]. وإذا كان الغوص في العمق يبتغي كشف البنية العميقة المتحكمة في العمل الأدبي من أجل القبض علي الرؤية الكلية الموحدة وهي التى "يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه العمل الأدبي إلي وحدات صغيرة، إلي موضوعات أو ترسيمات"[2] فإن الموضوعية البنيوية لا تنجز غايتها إلا ببناء شبكة العلاقات الموضوعية التى تكثف المشهد العلائقي وتبين خيوط الالتقاء وأنسجة الربط والتوالد. وهو مشهد ثابت ومستقر. وبهذا تكون إجراءاتنا الموضوعية البنيوية قد اكتملت، وتبقى الإشارة إلي شيئين لأبد منهما:

الأول: أننا ندرس القصيدة التموزية، من خلال العينة النصية المنتخبة، في سياقها الكلي، بمعني دراسة كل موضوع من موضوعات العينة وعبر كل ظهور من ظهوراته اللغوية. وهذا المفهوم الكلي يعفينا من منزلق خطر يداهم كثيرا من الدراسات النقدية وهو منزلق الانتخاب أو الانتقاء؛ إذ يعمد الناقد إلي بضعة أبيات في النص تؤيد فكرته وتعضد ما يذهب إليه. وهو؛ إذ يقع في هذا، يفقد النص شموليته وخصوصيته؛ لأنه يتحول إلي جزئيات تخدم الأفكار الساقطة عليه من خارجه أو ما تبوح به ثقافة الناقد ورؤاه الأيديولوجية؛ ولهذا يصبح النص الشعرى، أو جملة التجربة الإبداعية، نتفا من "الشواهد" التى يقدم لها أو يعلق عليها في سياق قد يتماهى معها فيطير بها فرحا وتأييدا، أو قد يناصبها العداء

---

(١) عيد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص ٦٧

(٢) المصدر السابق، ص ٧١. وإضافة إلى مصدر عبد الكريم حسن المشار إليه، يمكن مراجعة مبحث " إجراءات المنهج الموضوعي"في الفصل الأول ضمن كتابنا " البحث في الجوهر " حيث يتبين أن مصطلح " شبكة العلاقات الموضوعية واحد من مصطلحات عديدة وضعها رولان بارت وبروست، وباشلار، وريشار، مثل: التكوكب، نجوم الغاية، بيت العنكبوت، الحزمة الواحدة.

فيعمل فيها معول الهدم والازدراء. وليس النقد كذلك. فالنقد المنهجي الأصيل يطوع نفسه لخدمة النص عبر تفتيته في كليته وفرز محتوياته والكشف عن جوهره وتميزه في المسار الحركي الرؤيوي والدلالي. كما أن كلية وشمولية التعامل مع النص الشعري، فوق كونها لا تنقص منه شيئا، تقتضي كلية الرؤية النقدية وشموليتها. فالناقد الذي يمزق العمل الإبداعي إلي مزق وأوصال من أجل فحصه وتجلية أسراره، ملزم بطرح الرؤية الكلية التي تستجمع العمل وتضمن وحدته وتكشف عن قانون قراءته وتفسيره. وبذا يكون النقد قد أنجز رسالته تاركا للمتلقي الحكم والتقييم أو الرفض والقبول.

الثاني: أن دراستنا المقترحة للقصيدة التموزية، تسعى- ما وسعها السعي - لأن تخترق التنميط والتحزيب. أي أنها ليست في حومة تيار ضد آخر أو أنها تحسب لهذا أو تعد علي ذاك. إنها براء من كل ذلك. ليست مع أدونيس والسياب وخليل حاوي، كما هى ليست ضدهم، لا لشيء، إلا لأنها لا تحاكم أو تجرم، كما هي لا تبرئ أو تكافئ، إنها تخلص لشيء واحد فقط هو النقد في مغامرته الشائكةوالخصيبة مع المنتوج الشعري بوصفه ميراثا إبداعيا بصرف النظر عن صاحبه وزمنه ومكانه.

* * *

أليس من حقنا الآن، وبعد وعثاء سفر طويل، أن نباشر التجريب والتطبيق؟؟

أحسبه كذلك. فلنبدأ غمارنا بتموزية أدونس في الفصل القادم.

الفصل الثاني

"القصيدة التموزية"

في شعر أدونيس

مفتتح

يشير الإجراء الإحصائي الذي تمَّ إنجازه على نصوص العينة الأدونيسية بدقة بالغة، إلى أنه استثمر ما يربو على ٧٢٠ جذرًا لغويًا تمثل المادة اللغوية الخامة التي شكلت المعمار البنائي والهيكلي للقصيدة التموزية موضوع الدراسة والبحث. وهو - أي الإجراء الإحصائي - إن كان قد أنجز حصرًا شكليًا وكميًا يتيح لنا مقاربة حجم التجربة التموزية في نصوص العينة، إلاَّ أنه - ولعل هذا هو الأهم - ينبئ ويحدد السياق النوعي والكيفي لهذه النصوص؛ إذ يضع أيدينا على بنيتها الموضوعية المتحكمة من خلال كشفه عن الموضوع الرئيس الذي يؤدي دور المنظم والمحدد لحجم الموضوعات الفرعية الأخرى التي تدور في فلكه في إيقاع التجربة برمتها.

ولقد خرجنا من إحصاء النصوص المنتخبة للدراسة بستة جداول تبين لنا مكونات النص التموزي الأدونيسي بعد تفكيكه، كما تحدد بدقة تكرار كل مفردة في كل قصيدة على حدة، ومجموع تكرار المفردة في القصائد كلها، ثم إجمالي العائلة اللغوية التي تشكل موضوعًا مستقلاً بذاته.

أما الجدول رقم "١" فخصص لإحصاء "الماء" والمفردات التي تربطها به علاقة قرابة سرية كالمطر والغيم والسحاب والسيل... وقد أفرز الجدول "٢٨" مفردة لغوية استخدمها أدونيس في قصائده الخمسة وتبلغ جملة تكرارها في جسد النص التموزي الأدونيسي

"٨٠" مرة مما ينبئ عن كثافة الاستخدام لعنصر الماء في نص أدونيس الشعري.

وإذا كان الجدول رقم "١" خصص للماء، فإن الجدول رقم "٢" خصص "للنار" بوصفها الحد الثاني من ثنائية الماء / النار التى تتوافق وتتناظر مع ثنائية تموز / الفينيق التي تمثل جوهر الرؤية التموزية. وقد أفرز الجدول الثاني "٢٢" مفردة لغوية تمثل عائلة "النار" والمفردات التي تقع منها موقع القرابة كاللهب والحرق والوهج والتأجج والأوار وتبلغ جملة تكرارها فى نسيج النص التموزي الأدونيسي "٩٥" مرة مما يؤكد نتيجة أولية وهى غلبة العنصر الناري على العنصر المائي في شعرية أدونيس التموزية. على أن هذه النتيجة التي ألقينا بها في هذا الموضع معتمدين على الجدول الثاني، سوف تعضدها قراءة الجدول الرابع كما يتبين في حينه.

ويبين الجدول رقم "٣" العائلات اللغوية التي تشكل الموضوع الرئيس والموضوعات الأخرى التي تلتف حوله وتقع منه موقع المحيط من مركز الدائرة. وقد أكد الجدول أن عائلة "الموت" هي المهيمنة والمتحكمة في النص التموزي إذ تبلغ جملة المفردات المكونة للعائلة "١٥" مفردة بمعدل تكرار "٨٩" مرة. واللافت للنظر أن كلمة "الموت" كررت "٥٥" مرة. وليس – حسب ما تشير الجداول – هناك مفردة أخرى كررت بهذه الكثافة مما يضعنا أمام حقيقة الهوس، أي هوس أدونيس بموضوع "الموت" أو بعبارة أكثر دقة وتحديدًا هوسه بموضوع الموت التموزي أو الفينيقى الذي يطرح رؤيا الشاعر ويبلور مشروعه الأساس. ومن ثم نخلص إلى تحديد الموضوع الرئيس في القصيدة التموزية الأدونيسية وهو "الموت".

وإذا كان الموت هو ما يمثل "الهوس" الأدونيسي في نصه التموزي، فإن موضوع "الحياة" يطرح انشغال أدونيس الحاد به.

ولعلنا نمس الحقيقة أو نقاربها إذا قلنا بأن "الحياة" هي الهم الأكبر والجوهر الأصيل الذي ينشغل به أدونيس. وإذا كنا – من خلال الإحصاء والجداول – أكدنا على رئاسة موضوع "الموت" فإن الدقة تلزمنا بأن نشير إلى أن الهوس الأدونيسي بالموت ليس اقتناعًا بالموت التجريدي، أي ليس اقتناعًا بالعدم والفناء، وإنما هو انشغال مزمن بموت يلد الحياة ويجددها. إنه موت يقضي على العقم الحضاري والسياسي والاجتماعي...، موت يميت الموت الحقيقي في الحياة البوار والعقيمة بغية إبراز نقيضها وهو الحياة. ولهذا تتشابك دلالات المعجم والفلسفة والأسطورة والشعر داخل النص الأدونيسي وهي تبني موضوع "الموت" بما يجعلنا حذرين في دقة التعامل معه.

ولقد بلغ معدل تكرارات عائلة "الحياة" "٧٢" مرة بما يوحي بكثافة الانشغال وإلحاح الموضوع على الوعي الشعري الأدونيسي.

كما أشار "الجدول" إلى موضوعات فرعية أخرى مثل "الحب" حيث بلغت تكرارات مفرداته "٤٥" مرة، وموضوع "الغربة" الذي بلغت تكررات مفرداته "٢٨" مرة ثم "الشعر" بمعدل "٣٣" مرة، و"الحلم" بمعدل "٢٠" مرة و"الرفض" بمعدل "١٠" مرات.

وتلزمنا الإشارة، قبل مغادرة الجدول الثالث، إلى أننا سندرس موضوعًا ليس مرصودًا إحصائيًا في الجداول المدونة، وهو موضوع "الثورة" فأدونيس في نصوصه التي بين أيدينا، ينشغل بالثورة التي تهدم الثابت والجامد وتزيل عقم الحياة، وهو؛ إذ يهتم بهذه الرؤية لا يعبر عنها بلفظها، أي أنه – في نصوص العينة – لم يستخدم كلمة الثورة على الإطلاق، لكنه يومئ إليها من خلال مفردات "الموت والنار". وإذا كنا في بحثنا نسعى لرصد البنية الموضوعية، فإن دراسة موضوع "الثورة" على قدر مهم في بناء

موضوعية أدونيس التموزية. وهذا إجراء يؤكد أن وعينا النقــدي، في منهجنا هذا، لا يمتثل لحرفية المعجم بقدر ما ينصـــاع لســياق النص وفرادة تركيبه. وهذا قسط مطلوب من المرونة واللدانة يمنح إجراءاتنا طواعية تؤهلها لاستشفاف البنية الموضوعية التي هـــي غايتنا المثلى. وبناء عليه، فإن موضوع "الشــعر" ســتدخل فـــي دراسته مفردة "غناء"؛ إذْ يعبر أدونيس عن شعره بلفظة "أغنيتـــي" وليس المقصود منها الغناء والطرب؛ وإنمـــا يـــراد بهـــا الشـــعر والإبداع. وهكذا تغلب دلالة النص دلالة المعجم وتطوعها لمســـار الدراسة الصحيح.

وأما الجدول رقم "٤" فإنه يميط اللثام عن الشخصيات الــواردة في النص الشعري ومدى ما تشغله من مساحة تتناسب طرديًا مع حجم الرؤية والموضوع الشعريين عند أدونـــيس. لقـــد رصـــدنا الشخصيات الساكنة نصوص العينة كافة بما فيها مـــن أســـطوري وتاريخي وحصرنا معدلات التكرار لكل شخصية. ونجم عن ذلك نتيجة حاسمة مفادها أن "الفينيق" هو الشخصية الأسطورية الرئيسة في النص الأدونيسي التموزي؛ إذْ كرره الشاعر "٣٢" مرة، وهـــو أعلى معدل لتكرار شخصية باسمها ســـواء كانـــت أســـطورية أم تاريخية، أم خلاف ذلك من شخصيات الرمز والقناع. يضاف إلى هذا أن أدونيس خاطب طائر الفينيق في قصيدة "البعث والرمـــاد" "٧٠" مرة، وأورده عن طريق ضمير الغائـــب "٥" مـــرات ليبلـــغ التكرار للفينيق عن طريق الضمير – المخاطب والغائـــب – "٧٥" مرة مما يرتفع بكثافة حضوره في النص إلى حد المركزية والتبئير حيث يصل معدل تكراره في النص "١٢٦" مرة. وهذا رقم لا تصل إليه أية مفردة في نصوص أدونيس ولا تبلغه أية شخصـــية مـــن شخصياته الموظفة في إبداعه التموزي.

ونخلص من هذا الإحصاء إلى نتيجتين:

الأولى: تعضد ما سبق منا سالفًا من غلبة العنصر الناري على العنصر المائي في النص التموزي الأدونيسي؛ لأن الفينيق عنصر ناري تنبثق عنه دلالات اللهب والجمر والرماد... فإذا جمعنا ظهورات الفينيق والضمير العائد إليه وظهورات المفردات الخاصة به والقريبة منه مثل: طائر، زغب، جناح، ريش، رفيق، رائد، إضافة إلى ظهورات العائلة النارية، اتضح لنا يقينًا أن الدلالة الطاغية في المعجم الأدونيسي الشعري هي دلالة نارية بالدرجة الأولى.

الثانية: تؤكد رئاسة موضوع "الموت" لموضوعات التموزية الأدونيسية. فالدلالة النارية الطاغية، إضافة إلى الدلالات الأخرى التي تندغم معها معجميًا وتتماثل معها بنيويًا مثل: تموز، مهيار، الصقر، تتمحور حول فعل "الموت" ذي القدرة الدلالية الضدية: الهدم / البناء، العدم / الوجود... الموت / الحياة أو البعث والتجدد والحركة والنشور...

ولقد ثبت من خلال الجدول الإحصائي والنص الشعري معًا أن الشخصيات الواردة في نصوص العينة، تدور في فلك الشخصية الرئيسة وبدائلها. ونقصد بذلك الفينيق وبدائله: تموز، مهيار، الصقر. إن هذه الشخصيات الأربعة على تنوعها واختلافها التاريخي تعد متماثلة بنيويًا، بل هي في الحقيقة الغائرة، شخصية واحدة تتحمل مسئولية النهوض بالرؤية التموزية الأدونيسية. ونزيد الأمر إيضاحًا فنقول: إن تموز يماثل بنيويًا وأسطوريًا ودلاليًا الفينيق، فيما يعد "مهيار والصقر" تحولاً متطورًا منهما يرتكز على الأسس الراسخة للبعد الأسطوري للفينيق وتموز إضافة إلى الثراء الرمزي والتاريخي الذي يحمله كل من "مهيار والصقر" بما يتناسب ومتطلبات التطور الشعري والرؤيوي لمراحل أدونيس

الشعرية داخل السياق التموزي نفسه.

وأما الجدول رقم "٥" فقد خصصناه لحصر مفـردات الزمـان والمكان والألوان باعتبارها إشارات نصية دالة ومنجزة في الكشف عن البنية والرؤية الشعريتين. ولقد تبين أن مفردات الزمان طاغية على النص التموزي عند أدونيس إذْ تبلغ جملة مفـردات الزمـان "٣١" مفردة بمعدل تكرار "١١٠" مرة. ويلاحظ أن تقسيمات الزمن تكاد تكون متسقة تمامًا مع الرؤية الشعرية. فمفردات "الحاضـر" الذي يعد عقمًا ومواتًا عند أدونيس تمثل أكبر نسبة تردد تصل إلى "٢٥" مرة من خلال مفردات: اليوم الحاضر، الآن. وهذا يتماثـل بنيويًا ودلاليًا مع دلالة "الليل" الذي يتواشج مع دلالة الموت والثبات والتخلف...، وقد بلغ تكراره "١٨" مرة من خلال مفردات: الليل، المساء، الدجى، الظلام، السحر، السهر.

فى حين نجد "الغد" أقل من "الحاضر"؛ إذ تبلغ نسـبة تكـراره "١٥" مرة من خلال مفردات: الغد الأبد، السرمدي، الدوام. وهـذا يتماثل مع "النهار" في مقابل الليل، إذ يبلغ معدل تكراره "١٨" مرة من خلال مفردات: النهار، الضحى، الصباح.

وبهذا يكون "النهار" بما فيه من دلالة الحياة والحركة، و "الغد" بما فيه من دلالة البعث والـولادة والتجـدد، وحـدتين زمـانيتين متماثلتين بنيويًا ومتكاملتين دلاليًا. وهما في الآن ذاته متقابلتان مع وحدتي "الحاضر" بما فيه من دلالة الثبات واليباب...، و"الليل" بما فيه من دلالة الجهل والتخلف...؛ لنجد أنفسنا إزاء البنيـة الثنائيـة المصطرعة والمتباينة في إيقاعها الجدلي الحاد والعنيف. إنها فـي نهاية المطاف ثنائية: الماء / النار، المـوت / الحيـاة، تمـوز / الفينيق، الحاضر / الغد، الثبات / الحركة ... الخ.

وأما المكان فإن معدل تكراره يعد ضعيفًا؛ إذ يبلغ "٢١" مـــرة؛ مما يشير إلى أن أدونيس كان يتحرك مكانيًا في بطء وتؤدة، ولعل هذا يفيد، من منظور آخر، في تعلقه ببؤرة مكانية ذات خصوصية متميزة جعلته بالغ التعلق بها والتحرك في رحابها.

لكننا نلمح، ومن طرف خفي، ماضوية المكان: بعلبك، صور، قرطاجة، الأندلس، في جدلها الخصب مع مستقبلية المكان الــذي يرجو بناءه وتحقيقه: أندلس الأعماق، دمشق الأمويين.

من ناحية أخرى، فإن استقراء جدول المكان يومئ إلى ثنائيات ضدية متجادلة بعنف: تاريخية دمشق، بعلبك، صور، قرطاجـــة، الأندلس، الجزيرة... الشرق، وحاضر هذه الأمكنة. وهـــو جـــدل مكاني يجسد ما كان وما هو كائن والبون الفاصل بينهما.

ولعل هذا التجسيد المكاني يتوازى مع الجـــدل الزمـــاني بـــين الماضي والحاضر؛ لنجد أن الحركة الزمنية برمتها تندفع في حثيثية حميمة نحو المستقبل. وهي بهذا تأمل في إعادة صياغة الأمكنة.

وأما الألوان، فإن استخدام أدونيس لها يعد عاديًا، بل وضعيفًا؛ إذ استخدم خمسة ألوان هي: الأحمر، الأخضر، الأبيض، الأصفر، الأسود، بمعدل تكرار لا يزيد عن "٨" مرات في القصائد الخمســـة موضوع الدراسة. ولئن كان هناك من إشارة لونية يمكن تأويلهـــا في هذا السياق. فهي غلبة اللون الأخضر؛ بما يوحي بهـــا حـــس التجدد وبعث الحياة. وهذا تأويل يتوافق مع جدل الثنائيات ومطمح الرؤية الأدونيسية ننتظر من النص الشعري تأييده.

وأما الجدول رقم "٦" وهو الأخير، فإنه خصص لبقية مفردات المعجم الشعري الأدونيسي الذي بنيناه من خلال تواتر المفـــردات اللغوية. وهو كبير الحجم لدرجة يتعذر علينا إثباته بترددداته داخل

الدراسة. وذلك لسببين:

الأول: ما سبق ذكره من ضخامة مساحته التي تفوق ثمانية عشرة صفحة.

الثاني: إن إثبات معدل تكرار كل مفردة من المفردات الباقية لا يفيد الدراسة في شئ. لقد استخلصنا النتائج المهمة عبر التحليل والإحصاء ولسنا بحاجة لإثبات جدول كبير كهذا من أجل رصد المفردات فقط.

وإذا كان ثمة شئ يلزمنا مسه والتنويه به قبل ولوج الدراسة الموضوعية حيث نحل في النص الأدونيسي، فهو ما ألزمنا أنفسنا به من استنباط "المثير المنتج" في تموزية أدونيس. و"المثير المنتج"، كما أسلفنا، هو الذبذبات الحركية التي تنتشر في نسيج النص التموزي لأدونيس، ويمكن به تفسير كيفية إنتاجه وتأويله. وهو، كما تبدى لنا، "الصيرورة" بما هي وعاء مكتظ بالدلالات المترادفة والتي تقود كلها صوب منحى التحول والحركة والإبداع والتحديث والتجدد والكشف والتساؤل والبحث، والرغبة والطموح والشهوة، والثورة والرفض والتمرد والقلق والنزوع... الخ. إن بالإمكان أن نضع عددًا كبيرًا من المفردات تحوم كلها حول فعل "الصيرورة" كالتخطي والتجاوز والهدم والتدمير... لكننا حاولنا ضغط هذه الدلالات كلها في مفردة واحدة هي "الصيرورة" بوصفها مفعمة بكثافة دينامية تكتسب في وعي أدونيس الشعري حركية لا متناهية. إن " الصيرورة " التي يؤمن بها أدونيس والتي يطمح إليها تعني ديمومة الحركية والسفر نحو ما لم يوجد بعد والمغامرة صوب الآتي، فإذا ما وصلنا إليه علينا أن نغامر سعيًا وراء ما يكمن خلفه. هي "صيرورة" الممكن والمحتمل والقابل للوجود. وبهذا يمكننا أن نفسر طموحه إلى الموت بوصفه فعلاً حركيًا

يكشف وجه الحياة الأصيل، ليس هذا فحسب؛ وإنما الغاية هي التحرك في هذا المنحى التخليقى في إيقاع سرمدي لا يعرف التوقف أو الانقطاع.

وأخيرًا نوصف النصوص التي تم انتخابها عينة للدراسة على النحو التالي:

١- قصائد إلى الموت، من ديوان "قصائد أولى".

٢- البعث والرماد، من ديوان "أوراق في الريح".

٣- فارس الكلمات الغريبة، من ديوان "أغاني مهيار الدمشقي".

٤- أيام الصقر، من ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل".

٥- تيمور ومهيار، من ديوان "المسرح والمرايا".

ويلاحظ على نصوص العينة ما يلي:

أولاً: أن نصوص العينة خمسة مأخوذة من خمسة دواوين تبدأ ب "قصائد أولى" وتنتهي ب "المسرح والمرايا" والفاصل الزمني بين الديوانين، الأول والأخير يربو على عشر سنوات تقريبًا تبدأ من أواسط الخمسينيات، وحتى منتصف الستينيات. وهذا الفاصل الزمني هو ما يعرف تاريخيًا بالمرحلة التموزية في الشعر العربي، وحسب رؤى محمد بنيس وجبرا إبراهيم جبرا وأسعد رزوق، وخالدة سعيد وغيرهم فإن الخطاب التموزي سيطر على الشعر العربي الحداثي حتى أواسط الستينيات ولعلنا أشرنا إلى ذلك في مبحث "القصيدة التموزية" في الفصل الأول.

ثانيًا: إن القصائد الخمسة مرتبة ترتيبًا تاريخيًا من القديم إلى الحديث. وهذا يعني أننا سندرس الموضوعات الشعرية

وصفيًا من خلال تطورها التاريخي حسب ما يطرحه النص.

ثالثًا: إن كل ديوان مأخوذ منه نص واحد، وليس نص واحد بقليل فحسبنا العينة التي تفتح لنا آفاق الكون الشعري الأدونيسي في هذه المرحلة. كما أننا لا نعبأ بالكم، وإنما بكيف النصوص ونوعيتها التي تخدم الدراسة.

رابعًا: إن النصوص الأربعة الأولى مأخوذة عن الجزء الأول من الأعمال الكاملة لأدونيس طبعة "دار العودة" بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٥، وأما النص الأخير فقد عدنا فيه إلى مرجعين: الأول: الأعمال الشعرية، الجزء الأول بعنوان: "أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى" طبعة "دار المدى" بسورية، ١٩٩٦. وهذا هو المرجع المعتمد لدينا في توثيق النصوص في هذه الدراسة.

الثاني: مختارات شعرية، لعبد الله صولة طبعة "دار الجنوب للنشر" بتونس، الطبعة الأولى ١٩٩٥. وقد توافق النصان في المصدرين.

خامسًا: وجد اختلاف في نص قصيدة "البعث والرماد" بين ما ورد في الديوان المعتمد لدينا وهو ما توافق مع ما نشرته "دار الآداب" بعنوان "أوراق في الريح" وكتبت تحته عبارة "صياغة نهائية". وبين ما أورده كل من "يوسف حلاوي" في دراسته: "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، وهي أطروحة أكاديمية بها فصل عن أدونيس، وما أورده "رجاء النقاش" في دراسته: "حول أدب القوميين السوريين: البعث والرماد" والمنشورة في مجلة "الآداب" عدد نيسان ١٩٦٢. وقد حاولنا المقارنة بين النصوص الثلاثة لنقف على أيها

أكثر دقة وتوثيقًا. وخلصنا في ذلك إلى اعتماد نص الديوان في متن الدراسة،مع الإشارة إلى الزيـــادات الـــواردة فـــي المراجع الأخرى في هامش الدراسة والتعرض لهذه الزيادة بالتعليق والتحليل. وبذلك نكون قد وضـــعنا أمـــام القـــارئ الصورة كاملة ومن دون نقصان.

سادسًا: إننا سنتبع نظامًا مميزًا في توثيق النصوص فـــي صـــلب الدراسة يعتمد على ذكر رقم التوثيق بين قوسين ثـــم رقـــم البيت في الديوان أعلى شرطة الكســـر الاعتيـــادي، ورقـــم الصفحة أسفل هذه الشرطة ورقم المجلد على يســـار هـــذه الشرطة. فإذا كنا سنوثق البيت السابع في الصفحة الثلاثـــين في المجلد الأول وضعناها على النحو التالي: (١) $\frac{7}{30}$م^{1}. وإذا كنا سنوثق الأبيات من: ١ إلى ٦ في الصفحة رقم ١٢ في المجلد الأول، وضعناها على النحو التالي: (١) $\frac{1-6}{12}$م^{1}. وهكذا دواليك. ونشير هنا إلى أننا ســـوف نميـــز الـــنص المأخوذ عن المجلد الأول طبعة دار المدى بإضافة حـــرف "د" حتى نفرق بين المجلدين فيكون الرمز هكذا: م^{1}د. والآن ليس أمامنا إلاَّ أن نثبت جداولنا الإحصائية، ثم ندلف إلـــى دراسة الموضوعات الشعرية عبر دراسة وصـــفية حلوليـــة متأنية: فلنباشر عملنا في الحال.

الجدول رقم (١)

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموت	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الماء	١	١	١	٢	٢	٧	٨٠
المطر		٤	٢	٢	١	٩	
الغيم		٢	١	٣		٦	
السحاب	١	١	٢	١		٥	
السيل				١		١	
البحر		١	٧	١		٩	
النهر		٣	١			٤	
الجدول		٢				٢	
الموج			٢			٢	
الطوفان			٢			٢	
النبع		٣			١	٤	
الجليد				١		١	
الغسل			١	١		٢	
الغوص		١	١			٢	
الجرة	١		١			٢	
المجذاف			١			١	
المحار			١			١	
اللؤلؤ				١		١	
الصدفة			١			١	

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموت	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الزبد			١			١	
الشراع			١			١	
الصارية			١			١	
الضفة				٢		٢	
الشاطئ				١		١	
المرفأ			١			١	
السفينة		١				١	
الفرات				١٠		١٠	
الساقية		١				١	

الجدول رقم (٢)

المفردة / القصيدة / الديوان	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
النار	٤	٥	٤	١	٣	١٧	٩٥
اللهب	١	٨				٩	
الحرق		١٥	٣	١	١	٢٠	
الوهج		٢				٢	
التأجج		١				١	
الأوار		١				١	
الحمم					١	١	
البركان					١	١	
الجحيم					١	١	
الجمر		٦	١			٧	
الشرر		٣	١			٤	
البريق		١				١	
الضياء		١	١			٢	
الشعاع				١		١	
الهالة				١		١	
الإشراق				١		١	
الدخان					١	١	
البخور		١				١	
الرماد		١٠		١		١١	
الموقد				١		١	
السراج		١				١	
الشمس	٤	٣	١	١	١	١٠	

الجدول رقم (٣)

الديوان / القصيدة المفردة	قصائد أولى قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة الصقر	المسرح والمرايا تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الموت	١٢	٢٤	٨	٧	٤	٥٥	٨٩
القتل				١		٤	
الذبح		٣		١		٤	
الفتك					١	١	
السحق					٢	٢	
الفناء	١					١	
النهاية		١		١		٢	
الغرق		٣		١		٤	
الخنق	١	١				٢	
الاندثار		١				١	
الرميم	١	١				٢	
الجثة		٢	١	١		٤	
الأشلاء			١			١	
العظم	١	١				٢	
القبر	١	١	١	٤		٧	
الحياة	١	١٠	١١	١	٢	٢٥	٧٢

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
العيش		١				١	
الخلود		٢				٢	
البعث		٦	٣	١		١٠	
البدء		٦			١	٧	
الخلق	١	٣	٤	١		٩	
النشوء	١					١	
الولادة		٣	٥		١	٩	
التجدد		٧	١			٨	
الحب	١٠	١٢	١			٢٣	٤٥
العشق		٤	١	٣		٨	
التعلق		١				١	
الصبوة				١		١	
الشوق			١			١	
الوله		٢		١		٣	
الولع		١				١	
الخضن		٥	١	١		٧	
الرفض			١			١	١٠
الضد			١			١	
الهدم			١		١	٢	
المحو			٢	١		٣	

المفردة / القصيدة / الديوان	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الضرب			١			١	
التخطي			١			١	
التحول			١			١	
الغربة		١٣	٤	١		١٨	٢٨
الطرد			٢			٢	
التشرد		٤				٤	
الضياع			٤			٤	
الحلم							
الرؤيا			١	١		٢	
النبوءة			١	١		٢	
الشعر			١	٣		٤	٣٣
القصيدة	١		١			٢	
الكتابة			٤	٦		١٠	
اللغة			٣	٢		٥	
الكلام		١	٥	١		٧	
الحرف			٣			٣	
القلم		١	١			٢	

الجدول رقم (٤)

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الفينيق		٣٢				٣٢	١١٩
الطائر		٨				٨	
الزغب		١				١	
الرفيق		١				١	
الرائد		١				١	
الجناح		٧				٧	
الريش		١				١	
	كرر ضمير المخاطب العائد على الفينيق ٧٠ مرة، والغائب ٥ مرات وبهذا يكون معدل تكرار الفينيق ١٢٦						
تموز		٤				٤	
مهيار			١٦		٧	٢٣	
الصقر				١٠		١٠	
تيمور					٦	٦	
عائشة		٨				٨	
آدم			١			١	
قريش				٤		٤	

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
سيزيف			١			١	
أريان			١			١	
السندباد				١		١	
الساحر			٣		٥	٨	
الراوي					١	١	

الجدول رقم (٥)

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الزمن	١	٤	١		١	٧	١١٠
التاريخ			٢	١		٣	
العصر		١	١			٢	
السنة		١	١			٢	
الفصل			٢	٢		٤	
اليوم		٢	١٠	١		١٣	
الليل		١	٢			٣	
المساء			١			١	
الدجى		٨				٨	
الظلام	١	٢				٣	
السحر		١				١	
السهر				٢		٢	
النهار			٦	٢		٨	
الضحى		١				١	
الصباح		٢	٢			٤	

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الأمس		٢	١			٣	
الحاضر		٥				٥	
الآن					٢	٢	
الغد	١	١٠	١			١٢	
الأبد		١			١		
السرمدي		١				١	
الدوام		١				١	
الدقيقة				١		١	
اللحظة		٢				٢	
الهنيهة		١				١	
الموسم	١					١	
الموعد		٣				٣	
الأجل				١		١	
العمر		٤				٤	
الجيل			١			١	
الفراغ		٩				٩	
الشام				٢		٢	٢١

الديوان / القصيدة / المفردة	قصائد أولى / قصائد إلى الموتى	أوراق في الريح / البعث والرماد	أغاني مهيار الدمشقي / فارس الكلمات الغريبة	كتاب التحولات والهجرة / الصقر	المسرح والمرايا / تيمور ومهيار	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
دمشق				٢		٢	
لبنان				١		١	
بعلبك		٤				٤	
صور		١				١	
قرطاجة		٢				٢	
الجزيرة			٢	٢		٤	
الأندلس				٢		٢	
الهند				١		١	
الشرق				١		١	
الغرب				١		١	
الأحمر	١	١				٢	٨
الأخضر		١	١	١		٣	
الأبيض			١			١	
الأصفر			١			١	
الأسود					١	١	

الموت: *

لئن كان من شئ يدل على جاذبية الموت للموضوعات الأخرى وتأثيره في مساراتها وتحديد ديناميتها، فهو تجسيده عبر شجرة لبلاب باسقة الغصون ذات جذع متين يحمل أفنانه ويمدها بماء الحياة والديمومة. ذلك هو الموت في تموزية أدونيس كما تفرزه نصوص العينة.

إن الموت في الوعي الشعري الأدونيسي تعبير عن القضايا كافة، وبخاصة القضية الحضارية والاجتماعية والسياسية، بل هو في بعده العميق تعبير عن الحياة.

وهو ينتشر في النص والرؤية على المستويين الأفقي والعمودي:

- المستوى الأفقي: ويبدأ بحس تجريدي يطرح قضية الموت في بعدها الفلسفي والذي يشمل الإنسانية برمتها، والكائنات جميعها، ثم يتخصص في موت الواقع العربي وشيوع مظاهر الفساد والتخلف، ويصبح أكثر تحديدًا وتخصيصًا حين يمس الوطن القطري الخاص بالشاعر، وتبقى خصوصيته حاسمة حين يتمحور الموت حول الذات الأدونيسية.
- المستوى العمودي: ويتمثل في تلك الديناميكية الخصبة التي يحدثها الموت بتعبيره عن واقعين متجادلين عبر المستويات الأفقية: واقع الموت الماثل في الحاضر، وواقع إمكانية واحتمالية البعث والتحول عبر التثوير والرفض والتمرد.

ففي الواقع الماثل يتجسد الموت سلاحًا في يد السلطة الغاشمة

---

* ندرس موضوع الموت هنا من خلال المفردات الآتية: الموت - القتل - الذبح - الفتك - السحق - الفناء - النهاية - الغرق - الخنق - الاندثار - الرميم - الجثة - الأشلاء - العظم- القبر.

والقوى الراسخة في بنيات المجتمع والتى تحجب عبـــر وســـائلها وأنماطها الوجه الأصيل للحياة.

وفي الواقع الإمكاني والاحتمالي يتمحور الموت حول إنجـــاز الثورة والتغيير. إنه سلاح في يد القوى الطليعيـــة الفدائيـــة التـــي ترفض غشم السلطة وتخلف وعقم الحياة المعيشة في العالم العربي بغية تجديدها وبعثها مرة ثانية.

وعلى كل فإن المستويين متداخلان تداخل الالتحام والامتـــزاج مما يجعلنا ندرسهما في سياقهما التداخلي ثم ننتقل إلى مـــا ينـــتج عنهما من موضوعات فرعية أخرى بالرصد والتحليل.

على المستوى الإنساني:

الموت قوة قاهرة ولغز دفين لا يجتازه كائن حي. لهذا يوحـــد الموت بين الكائنات جميعها فيضمها إلى حوزته:

يضمنا الموت إلي صدره

مغامرًا، زاهدًا

يحملنا سرًا على سره

يجعل من كثرتنا واحدا[(١)]

تبدو الأفعال الثلاثة – يضم، يحمل، يجعل – منجزة في بنـــاء الصورة ورسم فاعلية الموت القاهرة. فالموت كائن متجسد يلـــتحم بالكائنات ويتحد بها حين يضمها إلى صدره ويحملها سرًا لم يكشف عن كنهه بعد. وهو في مسلكه هذا يجعـــل الكثـــرة واحـــدًا، لأن المصير الواحد يصيرهم جميعًا شيئًا لا تعددية فيه ولا تنـــوع. إن

---

(١) $\frac{4-1}{37}$ م[1].

الاستعارة قوية في تدليلها على الهيمنة المحكمة للموت على المصير الإنساني. وهي – أي الاستعارة – إذْ تنهض بإدراك هذا المعنى تطرحه فى بعده الحركي المتجدد عبر صيغ الأفعال المضارعة التي تفيد ديمومة الحدوث واستمرارية الفاعلية.

وإذ يتأمل أدونيس الواقع الإنساني، يجده جثة مكانية ساكنة:

في سفر يسيل كالنزيفْ
من جثة المكانْ،
في عالم يلبس وجه الموتْ
لا لغة تعبره ولا صوتْ(١)

إن الموت يخيم على العالم أجمع. ولعل عبارة أدونيس "عالم يلبس وجه الموت" كثيفة دالة على شيوع الموت لدرجة أن المكان جثة والعالم يرتدي وجه الموت. وكلمة "وجه" تشير إلى العلامة المميزة والسمة البارزة فكأن المعلم الرئيس للواقع الإنساني هو الموت المتغلغل في كل شئ. والبيت الأخير يؤكد هذا المنحى؛ إذْ السكونية طاغية فلا كلام ولا حراك ولا همس. إنه العدم والفناء.

وبهذا ينتهي موضوع الموت على المستوى الإنساني لننتقل إلى دراسته على المستوى العربي.

على المستوى العربي:

تتجلى صورة الموت على المستوى العربي عبر ستة أوجه هي:

- جمود واقع الحياة العربية، وعقمها.
- شيوع حالة الموت في الواقع العربي.

---

(١) $\frac{11-8}{257}$ م1.

- الموت والسلطة الطاغية.
- استسلام الأرض العربية للرعب والطغاة.
- موت العروبة.
- العرب الأحياء الأموات.

وسوف نقوم بدراسة كل وجه من هذه الأوجه على النحو التالي:

جمود واقع الحياة العربية وعقمها:

ترتسم صورة الحياة العربية في إطار الجمود والثبات بما يجعل منها حياة عقيمة غير قادرة على الخصب والعطاء والتجدد. إنهـا حياة شكلية فارغة؛ لأنها متقوقعة في مغارة التقليد الماضوي غير قابلة للخروج من كهفه المعتم. من ثم فهى لا تعدو أن تكون ركامًا ودجى وفراغًا، إنها صدأ وموات. هكذا يجسد أدونـيس الهيكـل الحياتي العربي عبر نصه الآتي:

سمعتُ أن عندنا

سمعت أن بيننا

ثلاثة من الركام يعشقون موتهم

واحدهم مغارة

والآخران صدأ: (١)

النص الماثل هنا، جزء من قصيدة "البعث والرماد" وضع تحـت عنوان "رماد عائشة". وإذا كان العنوان عادة، وفـي أى نـص مـن النصوص، يتسم بالتكثيف الدلالي الذي يضيء ما يعقبه، فإن "رمـاد عائشة" مثال بارع في دلالته على بوار الحياة العربية وتخلخل واقعها

---

(١) $\frac{5-1}{161}$م[1].

الفاسد. فكلمة "الرماد" إشارة إلى الموت، بل هى ذات دلالة سافرة على العدم والفناء، وأما "عائشة" بما تتضمنه من ترميز، تشير إلى نمذجة الواقع العربي وغلبة المثال المتجمد على شريانه الحياتي.

والنص، في بناء نسقه الصوري، يؤكد موت الحياة العربية التي يغلب عليها ثلاثة شخوص كلهم ركام:

الأول: مغارة. والمغارة كهف يحوى الموت والسكون والعدم. إنها رمز إلى التقوقع والسجن والانعزال والانغلاق والجهل والظلام والهامشية والمحدودية، وهي توحي بالانقطاع عن حركية الخارج والاستسلام لبرودة الداخل. إن المغارة وعاء تختزل فيه الحياة العربية مما يفقدها جوهرها فتبدو عدمًا وهباء.

وأما الثاني والثالث: فهما "صدأ" والصدأ نوع من العدمية والموت. فجنس الدلالة واحد بين الصدأ والمغارة؛ مما يؤكد موت الحياة العربية؛ إذْ الركام والمغارة والصدأ متشحة بدلالة واحدة تدعم الثبات والجمود والعدم.

بيد أن عمق الموت العربي لا يكتسب معناه إلاَّ من قول أدونيس "يعشقون موتهم" فالعبارة الشعرية دالة على نمطية الفكر العربي الذي يتجه نحو الآخرة غير عابئ بحاضر الحياة الدنيا. إن الثلاثة ميتون؛ لأنهم "مغارة وصدأ" وهم مع ذلك يتوقون إلى الموت للخروج من الحياة برمتها إلي حياة الآخرة. والعلاقة التي تربطهم بالموت ليست صورية، إنها علاقة عشق مما يوحي بتوحدهم مع الموت:

"رباه لو نموت، صار لحمنا
شرائحًا من الحصى
رباه، لو نموت كان عمرنا عبادة
فجد لنا بدارك

بأبد يدوم في جوارك" [١]

هكذا يرغبون في تحولهم إلى حصى والحصى دال على العدمية والفناء. وقولهم "لو نموت" في سياق الطقس الابتهالي للإله يوحي بالطموح والرغبة في الموت وكأنه أمنية الأماني. ولقد أفنوا عمرهم في العبادة في مغارتهم العربية، وهم لهذا يريدون الإقامة الأبدية في جوار الرب.

وفي لوحة ثانية يفصل أدونيس الوعي الحياتي لدى العربي فيقول:

"رباه، كم تزلزل الجدار في عظامنا

وانطفأ السراج والصباح في عيوننا

وجمدت صلاتنا على اسمك القديم

ونسيت قلوبنا اللذائذ الخطايا

آملة بوعدك الكريم" [٢]

فزلزلة الجدار في العظم وعمى العيون بانطفاء السراج والصباح وجمود الصلاة ونسيان اللذائذ... كل هذا تفصيل لواقع الحياة الجامدة التي حجمت نفسها على نمط الماضي القديم أملاً في الكرم الإلهي الأخروي.

إن الثلاثة يكبرون ويفكرون وينتشرون كالحصى، المغارة والصدأ، حتى سمرت مفاصلهم وخشبت ركبهم، وهم مع ذلك لا يرجون إلاَّ شيئًا واحدًا وهو مقعد مبارك منعم في الآخرة تكون أكوابه من فضة وذهب وولدانه مخلدون. إنه الطموح بالخلد في جوار الإله.[٣]

وفي منحى آخر من زوايا الصورة الجامدة للواقع الحياتي

---

(١) $\frac{10-6}{161}$ م¹.　(٢) $\frac{6-2}{162}$ م¹.　(٣) $\frac{16-6}{163}$ م¹.

العربي، تترادف دلالة الركام مع دلالة الفــراغ وتتوافــق دلالــة كراهية العمر مع عشق الموت. وكلمة "الفراغ" تكشف عن الخواء والتخلخل الكائن في الحياة العربية. وهو في سياق يتنامى باستمرار كأنه مجامر نار تحترق وتبعث من جديد:

ثلاثة من الفراغ يكرهون عمرهم

فللفراغ عندنا

مجامر كبعلبك، للفراغ ناره وموته وبعثه(١)

إن الإشارة إلى بعلبك في بناء الصورة يوحي بدلالة الأسطورة الفينيقية إذ بعلبك موطن الفينيق. وهو إذ يستثمر الفضاء المكــاني في نسق الصورة الشعرية يهدف تعميق تأصل الفراغ وتجدده في الواقع العربي. وقوله "للفــراغ نــاره" تخصــيص لدلالــة النــار والانحراف بها عن نار الفينيق مع الإبقــاء علــى ســمة التوالــد والديمومة والتنامي بما يعني أن جذور الفراغ / الموت / الركام / الصدأ / الدجى ....، أصيلة ويانعة تزداد كل يوم.

ولربما كان التعبير الأكثر عمقًا وكثافة عن جمود الحياة العربية هو ضغط النموذج العربي في الإطار الديني بما يعني الانغــلاق على القديم والثبات على ما كان من دون التفكير في تطويره. ولقد اتخذ أدونيس لهذا البعد منحى رمزيًا يجسد التقوقع داخــل النســق الديني وحده وذلك من خلال شخصية "عائشة" التي يرســم معــالم شخصيتها النص التالي:

عائشة جارتنا مثل قفص معلق

تؤمن بالركام والفراغ والطرر

---

(١) $\frac{3-1}{163}$م1.

وبالقضاء والقدر

أهدابها منازل النجوم، كل نجمة خبر (*)

عائشة تقول إن عمرنا سحابة بلا مطر

تقول إن الأرض أبشع الأكر

صورها الإله تحت عرشه

خطيئة كأنها البشر:

" يا ويل، ويل من كفر

يا سعده من اعتبر " (١)

يقوم بناء النموذج التشخيصي لعائشة في هذا النص على عدة محاور:

المحور الأول: كبر السن والشيخوخة، فهي "عجوز" خائرة القوى منعدمة الحركية والانطلاق. إنها قفص مغلق لا ينبض بالحياة أو الحركة. فكيف يمكن لها أن تتطور أو تتقدم أو تبني حضارة عصرية؟!!

المحور الثاني: البناء العقدي والفكري لعائشة. فهي تؤمن بـ"الركام، الفراغ ، الطرر،القضاء والقدر". والعناصر الثلاثة الأولى من مرتكزات عقيدة عائشة مترادفات للموت والثبات والعدمية. وأما العنصر الرابع "القضاء والقدر" فهو إيحاء بالتفسير الغيبي والقناعة والاتكالية بما هو ماثل على اعتبار أنه إنجاز قوة غيبية لا ترد إرادتها ولا تراجع مشيئتها. وعقيدة عائشة في

(*) هكذا ورد النص في الديوان، غير أن "يوسف حلاوي" زاد عليه عقب هذا البيت قول أدونيس: "وراحتاها الكتب المشمعات والسور". والبيت ينسجم مع نسق الرؤية الأدونيسية ومع بناء معالم شخصية عائشة حيث يؤكد جمودها الفكري عند الكتب القديمة.

(١) $\frac{17-8}{163}$، $\frac{1}{164}$م[1].

عناصرها الأربعة تؤكد معانقة الثابت والتقليد فيما هي تعادي المغامرة والخروج والتجريب.

المحور الثالث: تصور عائشة للحياة على الأرض. وهو تصور مرده مرجعيتها العقدية التي تؤكد أن حياة الإنسان على الأرض مجدبة؛ إذ هي "سحابة بلا مطر" مما يفقدها جوهر الخصوبة والتجدد. الحياة، في مجملها عند عائشة، خطيئة لفظها الإله إلى الأرض. وليس للبشر، إزاء هذه الحقيقة، سوى الاعتبار. والسعادة في الحياة الأخرى مرهونة بالعبرة من هذه الحقيقة فيما الويل جزاء من كفر بها.

غير أن المخطط التشخيصي لعائشة لا يكتمل إلاَّ بهذه الصورة:

عائشة جارتنا تقية،
يحبها القريب والبعيد
والمدن الكثيرة الشوارع المزينات بالطرر.
يحبها الحاضر في بلادنا، الكامن فيها ورمًا
ولافتات زينة
وقفصًا من الذباب أخضرًا.
عائشة جارتنا تقية،
حياتها جلود صوف وخراف ورع
وحكمة تعود بالأرض إلى سديمها
تحتجز الحياة في تكية
من ورق الرمال
وطحلب الليالي (١)

---

(١) $\frac{13-2}{164}$ م1.

يكاد النص كله ينحو صوب تشخيص الحياة العربيــة الجامــدة عبر عائشة ومركزيتها في الواقع العربي. فعائشة امــرأة متعبــدة متدينة. ولا تقف دلالتها عند جنس المرأة وإنمــا تتجــاوزه إلــى المجموع العربي رجالاً ونساءً. إنها "تقية" زاهدة، حياتهــا خــرق وجلود صوف وخراف. وطموحها يقف عند حدود حكمــة تعــود بالأرض إلى سديمها محتجزة الحياة في تكية مــن ورق الرمــال وطحلب الليالي. إن مفردات مثل: حكمة، تكية، طحلب، إضافة إلى الجلود والرمال... الخ كلها تقود إلى تأصيل المنحى الشكلي الفارغ للحياة العربية بما يجعل من كينونتها سالبية وعدمًا. وليس الأمــر واقفًا عند عائشة، وإنما المجتمع العربي كله يتحد بها فهو يحبهــا. وقوله: "يحبها القريب والبعيد" دلالة على شيوع نموذجها وقناعــة المجتمع بسلوكها والحذو حذوها. ولذلك فإن المدن الكثيرة المزينة بالطرر، والحاضر الميت الذي يعد ورمًا ولافتات زينة وقفصًا من الذباب ... كل ذلك يمتزج بعائشة ويدخل معها في بوتقة واحــدة تفرز الحياة الثابتة الجامدة. فكأن قوى المجتمع العربي كلها تندفع نحو نموذج الماضي والتماهي معه في رضىً واقتناع.

لهذا تكتسب عائشة خصيصة الفينيق البعثية:

عائشة جارتنا، فينيقنا الجديد في حياتنا

كبيرة فارعة القوام تأخذ البصر

وتأخذ القلوب، يافينيق، والفكر

كأنها القمر.(١)

إنه نموذج متجدد متنام كأنه "فينيق" يولد من جديد ثــم يكبــر ويشتد حتى يبسط جناحيه على الواقع كله فيأخذ الحواس: البصــر

---

(١) $\frac{17-14}{164}$ م1.

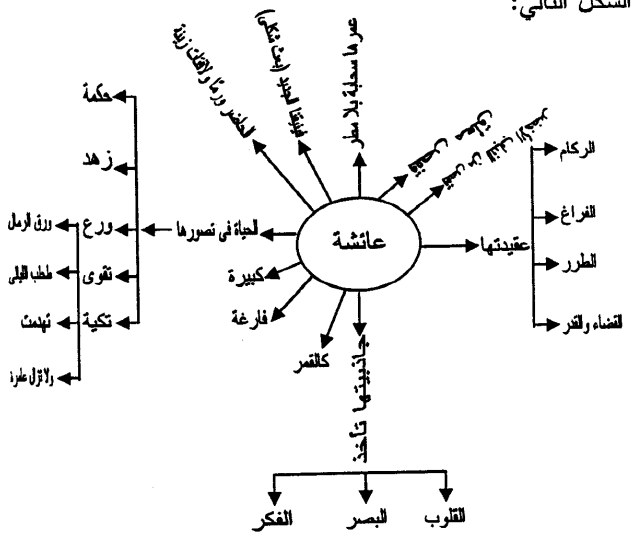
والقلب والفكر، بما يعني الحب والتوحد والقناعة، وهـو نمـوذج، فوق هذا كله، يبدو جميلاً كأنه القمر الذي يتعلق الناس به. هكـذا تبدو هلامية عائشة وهيكليتها الكاملة. إنها جوهر الحياة العربيـة التي يرضاها المجتمع ويعمل على تأصيلها وتثبيتها فيما هي عنـد أدونيس قمة الموات والعدم وجوهر التخلف والتقهقر، إنها "كتـف الأسمنت، وخواصر الحديد"، هي "تكية" تهدمت، ومع ذلك عـامرة حية تفعل فعلها في جسدِ المجتمع.

هكذا يمكننا أن نرصد بنيويًا تماثلاً بين سمات عائشة والمجتمع العربي. وهو تماثل لا يقف عند حدود التوازي بقدر مـا يحقـق التماهي والتوحد، أو الحلولية والذوبان. إن نموذج المجتمع العربي يكتسب السمات الآتية:



جميع الصفات سالبة{← تفضي إلى ←} نفى الحياة ← انتظار الموت أملاً في الآخرة.

نموذج عائشة يتماثل في بنيته وسماته مع بنية المجتمع العربي وسماته بما يجعل العلاقة توحدًا وامتزاجًا. هكذا يأخذ نموذج عائشة الشكل التالي:



إن التأمل الهادئ في صفات عائشة يؤكد سـلبيتها وعـدميتها فجاذبيتها وضخامة هيكلها يقفان عند حـدود السـراب والشـكل الخارجي فقط، أما الجوهر فموتٌ وعدم. ولذلك فهي تقود إلى ← نفي الحياة ← انتظار الموت أملاً في الآخرة.

وبهذا يكون الموت قد رسم معالمه على واقع الحيـاة العربيـة فجمدها، وهو ما سعى لرصده أدونيس عبر الرمـز والتصـريح، وهو إذ يرصد ما سبق لا يرصده رصد إعجاب وتأييد، وإنما رصد تمرد وهدم وثورة واحتجاج. فلئن كانت النماذج السـالفة توطـد الثابت والتقليد، فإن التموزية الأدونيسية توطد التحـول والخـرق

والإبداع. وبه أيضًا تكون دراستنا للوجه الأول قد انتهت لننتقل إلى الوجه الثاني.

شيوع حالة الموت في الواقع العربي:

من خلال الجدل الناشئ بين الذات والموضوع وانعكاس كل منهما على الآخر ترتسم حالة الموت التي تعم الأجواء العربية. فأدونيس الذي يعد فريسة للموت، يعكس عبر واقعه الموت الماثل في الحياة العربية والملتف حول عنقه بوثاق متين. لنتأمل النص التالي:

هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح
جسدي يتدحرج والموت حوذيه(*) والرياح
جثث تتدلى ومرثية،
وكأن النهار
حجر يثقب الحياة
وكأن النهار
عربات من الدمع(**) (١)

إن أدونيس، صقر قريش المعاصر، يتماهى مع عبد الرحمن

(*) قدم أدونيس لقصيدة "الصقر" بمقطع مأخوذ عن عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" يقول فيه واصفًا حالة هروبه من العباسيين الذين يبغون قتله وقتل أخيه، وقد وفقوا في الثاني: "وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط: ارجعا لا بأس عليكما، فسبحت، وسبح الغلام أخي، فالتفت إليه لأقوي من قلبه، فلم يسمعني واغتر بأمانهم وخشي الغرق، فاستعجل الانقلاب نحوهم، وقطعت أنا الفرات، ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بالأمان فضربوا عنقه ومضوا برأسه، وأنا أنظر إليه وهو ابن ثلاث عشرة سنة، ومضيت إلى وجهي، أحسب أني طائر، وأنا ساع على قدمي". الديوان، م١، ص ٤٤٩.

(**) جاء في المعجم الوسيط: "الحُوذي: الطارد المستحث على السير". انظر مادة: ح و ذ

(١) $\frac{7-1}{451}$ م[1].

الداخل، صقر قريش التاريخي. وعبر استثمار الواقعة التاريخية الفاصلة في حياة الصقر والأمويين والعروبة معًا حيث لحظة الموت المحدق من كل صوب والنجاة عبر الهرب والتخفي والمغامرة، تتجسد حالة الموت التي تعم الواقع العربي. ويبقى الجدل الخصب والمنجز بين الذات والموضوع، وبين الحاضر والتاريخ، فاعلاً بقوة في إبراز هذه المعالم المرعبة ووضعنا تحت إيقاع فاجع يؤثر على الحواس كافة بما يؤكد شيوع الموت في كل اتجاه.

وتأمل النص يؤكد ذلك. فمفردات: الفريسة، الموت، الجسد المتدحرج، الجثث المدلاة، عربات الدمع، إضافة إلى: الفارس، الرماح. كل ذلك يبني صورة شعرية معبرة عن خصوصية الحالة التي يعيشها أدونيس / الصقر وهو يلح على النفاذ من بوتقة الموت والخروج من مأزق الفاجعة. إن الصور الشعرية الكثيفة في: هدأت الرماح، الرياح جثث تتدلى، الموت حوذية، النهار حجر يثقب الحياة، النهار عربات من الدمع، تندغم في سياق واحد لترتسم المعالم الرمادية القائمة التي تجعل من الموت الدلالة المحركة لكل عناصر البناء الصوري والشعري، فكأن الأجواء العربية ليست إلاَّ مناحة وجثثًا ورمادًا تمزق جسد الحاضر المتردي. غير أن الصورة الشعرية شديدة الحساسية تتعمق بهذا النص:

... وأنا في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة
حجر ميت الجناح،
حجر ميت القوادم،
والموت يسرج أفراسه،
والذبيحة

بجع يتخبطُ(١)

فما زالت عناصر الصورة السالبة في تنام مستمر إذْ الفضـــاء ملئ بالجنادب، والغيوم جريحة فيما أدونـــيس / الصـــقر "حجـــر" والحجر جماد ميت، وهو فوق دلالة المعجم يؤكد موته عبر موت الجناح والقوادم. ويبقى الموت الفارس الوحيد الذي يسرج أفراسه ويهيمن على الواقع الفسيح بالذبح والقتل. وهكذا تأخذ هذه العناصر في التمدد والانشطار على مستوى النص والواقع معًا فنجد البراري ذات أبواب صدئات(٢)، والأرض جليدًا مؤصلاً(٣) والفضاء قتيلاً(٤) والطريق يدحرج أهواله ويضيق(٥) ويبقى أدونيس/ لصقر ســـاهرًا في بيئة ميتة:

ساهر بين جذري وأغصانه والمياه
نضبتْ،
والتوابع مملوءة الجباه
زهرًا يابسًا وقبورًا وديعةً.(٦)

لقد نضبت المياه وعم الزهر اليابس والقبور الوديعة مما يجسد حالة الموات التي يعيشها الشاعر في الواقع العربي.

لكن شيوع حالة الموت لا يكتمل إلاَّ بهذه الصورة:

الراوي: *وقيل صارت تمطر السماءُ*
نارًا على المدينة. استذلت
فانسحقت واحترقت°،

---

(١) $\frac{18-15}{452}$، $\frac{2-1}{453}$ م1. (٢) $\frac{9}{453}$ م1. (٣) $\frac{12}{453}$ م1.

(٤) $\frac{14}{453}$ م1. (٥) $\frac{1}{453}$ م1. (٦) $\frac{11-8}{455}$ م1.

وبقيت زمانًا
يخرج من أنقاضها دخانٌ
يشمه الناس فيسقطون
موتى(١)

لقد انتقلنا رمزيًا من دلالة الصقر إلى دلالة مهيار(*). وإن كان الاسمان مختلفين لفظًا وتاريخًا إلاّ أن الجوهر البنيوي والرؤيوي واحد. وعلى كلٍ فإن النص هنا لا يعرضنا لشخصية مهيار بقدر ما يرصد واقع المدينة الذليلة التي أمطرتها السماء نارًا فأحرقتها وسحقتها، وبقيت زمانًا يخرج من أنقاضها الدخان فيشمه الناس ويموتون.

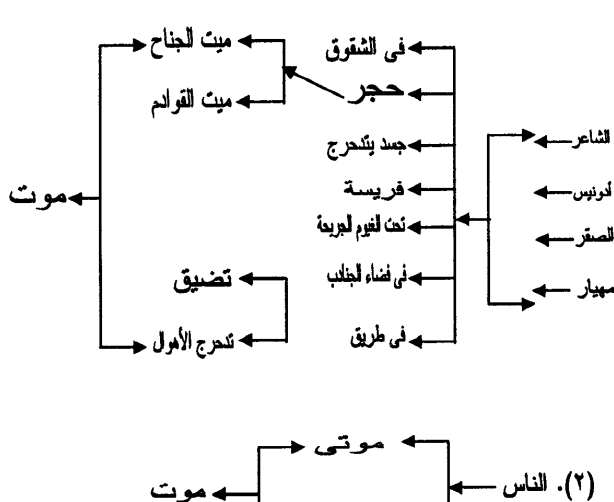
والنص يضعنا أمام موت المدينة، أي الواقع العربي، و هو من ناحية أخرى يضعنا وجهًا لوجه أمام القهر السياسي والسلطوي الذي تمارسه السلطة العربية ممثلة في شخصية "تيمور" والصورة الشعرية في بنائها المحكم تندفع في حثيثية نحو تأكيد الموت وشيوعه في الأرجاء العربية كافة. ويبدو العنصران الناري والمائي فاعلين في تخليق هذه الدلالة. لكن دلالة المطر "تمطر السماء" تنحرف عن وضعية المعجم لتنسجم مع الطغيان الناري. فالمطر نار، والنار تحرق المدينة وتسحقها فتذلها وتحولها إلى أنقاض. والدخان يتكاثف في الأجواء ليشمه الناس فيموتون. وبهذا

---

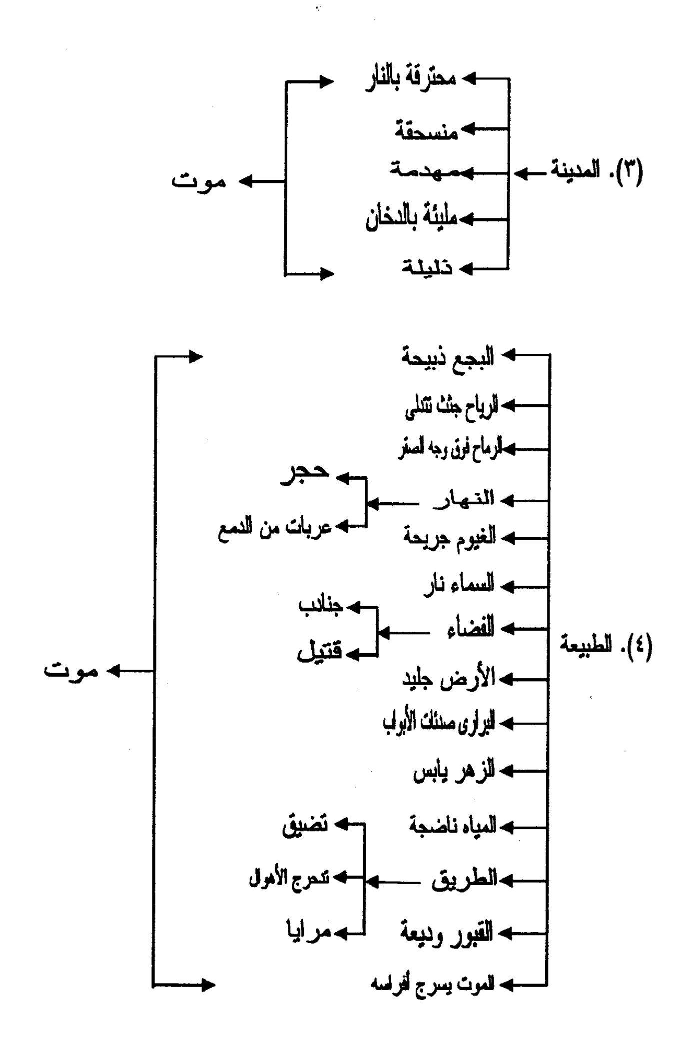
(١) $\frac{10-4}{364}$ م1د.

(*) هو مهيار بن مرزويه الديلمي (٣٦٠ – ٤٢٨هـ) عاش في بغداد ومات بها. كان مجوسياً وأسلم، سب الصحابة في شعره بدافع التشيع. وكلا الشاعرين: مهيار وأدونيس، متمرد رافض عصره. وكلاهما عانى من هذا الرفض فلاحقته لعنة الاتهام. انظر عصام عبد علي، مهيار الديلمي حياته وشعره، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٧٦، ص ٦٣. وفصول ، م١ ، عدد ٤ ، ١٩٨١ ، ص ١٢٦.

الإيقاع لا يبقى شئ حيًا؛ إذُ السلطة نار تحرق الأخضر واليـــابس، والناس موتى لاحراك فيهم. وبهذا أيضًا يبدو الاتحاد والتماهي بين رموز / شخصيات أدونيس، الصقر، مهيار، في صراعها العنيف مع الواقع الميت، والسلطة القاهرة. ومن ثم يمكن أن نرصد علاقة جدلية مطردة في سياق دائري يبدأ من الشاعر والناس ثم المدينــة والطبيعة حتى يتمحور الموت في إطار القوة الرئيسة المتحكمة في بنيات الواقع العربي والتي تنفذ إلى كل جزئية فيـــه. وهـــذا مـــا توضحه الأشكال الآتية:



(٢). الناس
موتى
يتساقطون
موت



(٣). المدينة
محترقة بالنار
منسحقة
مهدمة
مليئة بالدخان
ذليلة
موت
(٤). الطبيعة
البجع ذبيحة
الرياح جثث تتلى
الرماح فوق وجه الصخر
النهار
حجر
عربات من الدمع
الغيوم جريحة
السماء نار
الفضاء
جنادب
قتيل
الأرض جليد
البرارى مسننة الأبواب
الزهر يابس
المياه ناضجة
الطريق
تضيق
تدحرج الأهوال
مرايا
القبور وديعة
الموت يسرج أفراسه
موت

هكذا تأخذ البنية السالبة في النمو والتفاقم انطلاقا مـن الـذات المفردة مرورًا بالمجموع العربي فالمدينة فالطبيعة فى عناصـرها قاطبة بما يشيع حالة مرعبة لا يتحرك فيهـا إلاّ المـوت. ولقـد استطاع البناء الاستعاري فى قول أدونيس "الموت يسرج أفراسـه" أن ينجز دلالة الحياة الوحيدة في الموت ذاته. وهى دلالة تجعل من الموت الفارس الوحيد الذي يسرج أفراسه في أرض العروبة بعـد أن قضى على الكائنات كلها. وبعبارة أخرى فإن الموت هو الكائن الوحيد المتحرك في هذه الأجواء الضبابية المخيفة. وإثبات حركية الموت، يعنى بالضرورة نفى حركية الحياة. وهذا ما يقوله الـنص بقوة واضحة. وبهذا أيضًا تكون دراستنا لوجه شيوع المـوت قـد انتهت للتنقل إلى وجه آخر.

الموت والطغيان:

يتجسد الموت والطغيان من خلال مستويين:

* **المستوى الأول:** ويمثله الطغيان في الماضي بفعـل سـلطة العباسيين وقتلهم للأمويين وبخاصة عبد الرحمن الـداخل، صـقر قريش، وقد مرَّ بنا حالة الموت والبطش والطغيان الذي مـورس على الصقر فأدى إلى زوال ملك الأمويين وقتلهم، وهروب الصقر من دمشق وقتل أخيه أمام عينيه.

* **المستوى الثاني:** ويمثله الطغيان في الحاضر من خلال فعل القهر السلطوي الذي يمارس على الشاعر والإنسان العربي معًـا عبر وسائل الأنظمة الدكتاتورية المتسلطة التي تسـحق الإنسـان بوسائل مختلفة.

والمستويان، الماضي والحاضر، يلتقيان عبر الترميز الشـعري. فعبد الرحمن الداخل يتماثل بنيويًا مع مهيار. فيما يبقـى "تيمـور"

السلطان امتدادا تلقائيًا للعباسيين. وبهذا الامتزاج تتعمق دائرة الدلالة الشعرية بالرمز والتنوع؛ فيما هي تتسع رويدًا لتصل الأزمنة ماضيًا وحاضرًا وتوحد بنيويًا بين الرموز والشخصيات لتصب جميعها في مصب دلالي لا ينحرف عن مجرى التسلط والطغيان والقهر الــذي يفضي بالإنسان والحياة العربيين إلى الموت.

وإذا كان المستوى الأول قد رصد موضوعيًا وشعريًا من خلال الوجه السابق (شيوع الموت)، فإن دراسة المستوى الثــاني تبقــى ضرورة ملحة وهو ما نأتي عليه.

يتمثل هذا المستوى في شخصية "تيمور" الحاكم السلطان الــذي يسعى للقضاء على "مهيار" بكل الوسائل: السجن، القتل، الســحق، الموت، النار ...؛ فيما مهيار ينازع ويقاوم عناصر الموت ليبقــى بذرة الحياة المتجددة رغم أنف السلطان. لنتابع مشاهد الطاغية في علاقته بمهيار:

تيمور: (بغضب):

هاتوه هاتوا حمم البركان، هاتوا نهم الضباع

لفوه بالجرذان والأفاعي

هاتوه واسحقوه ...

(تنصب خشبة تغطيها أمشاط الحديد. يمدد عليها مهيار. يربط، يجلد حتى يتقطع لحمه. يسمر رأسه بمسامير حميت فــي النــار. يؤخذ إلى السجن، يبطح على وجهه. توضع اسطوانة من الحجــر على ظهره. تقيد بالحديد يداه ورجلاه)[١].

النص الشعري، والنص النثري معًا يبنيان مشهدًا يتسم بالحركية

---

(١) $\frac{7-1}{361}$ م^{1}د.

المسرحية. وهو في حركيته يكثف دلالة الطغيان والتسلط في شخصية "تيمور". وهنا يبدو الموت سلاحًا في يد الطاغية يتخلص به من رموز الحياة وبذرة التجدد المتمثلة في "مهيار". والموت الذي يمسك به الطاغية يتشكل في وسائل عديدة هي: افتراس الضياع، الجرذان، الأفاعي، السحق، التقطيع، التسمير، الحرق في النار. وهذه الوسائل المتنوعة للموت تصاحبها أنماط متعددة من القهر والتعذيب هي: الربط، الجلد، البطح، وضع الأثقال على الظهر، التقييد بالحديد، السجن، وكل هذا يتضافر معًا من أجل إبراز القوى السلطوية الغاشمة التي يمثلها الطاغية.

وفى تمدد وتنامي المشهد، يخرج مهيار من السجن؛ مما يثير غضب تيمور فيغالي في تعذيبه:

(يمدد على خشبتين. يقطع رأسه. يقطع جسده إلى أجزاء صغيرة ترمى في جب للأسود. الأسود لا تأكلها، بل تنحني وتبتعد عنها.)(١)(*)

إن التمديد على الخشب والتسمير والتمزيق ...، كل ذلك يجعلنا إزاء شخصية المسيح في حادثة صلبه. على أن الذي يهمنا هنا ليس تضحية المسيح وافتداءه البشرية بموته كما تؤكده المسيحية؛ وإنما فعل الموت ذاته باعتباره لغة الطغيان وأداة السلطة الغاشمة. والنص على شموليته يكثف هذه الدلالة ويصعد بها إلى ذرى مؤثرة تضج بالصراعية والاكتظاظ الدلالي؛ إذ الجدل بين مهيار وتيمور يكثف الجدل بين الشاعر، المثقف، الإنسان العربي

---

(١) $\frac{2-1}{362}$ م[1]د.

(*) ذهبنا إلى إثبات النص النثري بجوار النص الشعري إيضاحًا للمشهد. وقد عددنا كل سطر نثري بيتًا من الشعر إستجابة لخصوصية القصيدة.

الثوري، وبين الحاكم، السلطة، الأنظمة الدكتاتورية. وهـو جـدل يتعمق ويتسع ليجد فاعلية الثنائية المتشظية: الموت / الحياة، ثـم يصل إلى مستوى تجريدي هو: الشر / الخير، الخطأ / الصواب، ما هو كائن / ما ينبغي أن يكون ....

وإذْ لا يموت مهيار بالسحق أو بالقتل، يموت الطاغيـة غيظًـا ويتميز غضبًا؛ لأن مهيار لم يمت فتبدو شخصيته منزعجـة؛ لأن السحر أيضًا لم يجد مع مهيار:

تيمور: شبيهه؟ مهيار ...
أموت، كل خلجة طاعونْ
أموت ... كل عضو يفر من ثيابي،
يدور كالمجنونْ
مهيار؟ عاد، أين ... أين ساحر البلادْ
ماذا ترى؟ رأيت؟ كيف؟(١)

إن السمة المميزة لتيمور هي التعجب والاستفهام. وكثرة أدوات الاستفهام توحي بالاضطراب الشديد والذعر الذى يصيب السـلطة من حياة نموذج مهيار. وتبدو النقط الكثيرة التى تترك دون كلمات دلالة مفتوحة على اللامحدود من تخيل التعجب والخـوف الـذي يصيب الأنظمة. إنها موسيقى الصمت التى تتفجر إيحاء بـدلالات ثرة تدعم المنحى النفسي المسيطر على الطاغية.

وإزاء هذه الحالة يستنجد الطاغية بالساحر الذي يأمر بثور أسود ذي شامتين. ثم يأمر بكأس ماء ويجعل ينفث في أذن الثور حتـى يصير ثورين. يأخذ بذارًا يبذره ويحرثـه. نبـت الـزرع وأينـع وحصد. ذرى وطحن وعجن وخبز وأكل في ساعة واحدة. أخـذ

---

(١) $\frac{12-7}{362}$ م[1]د

كأس الماء ونفث فيها. أعطاها إلى مهيار وأمره أن يشربها مهيار كلها[1]. ومع ذلك فإن مهيار لا يموت. لكن الساحر تند عنه عبارة غاية في كثافتها الدلالية تشخص كنه الطاغية:

" أنت نار في الأرض " [2]

إنها نار البطش والتسلط. نار الحرق والتدمير والفناء. لهذا تزداد لهجة الطاغية ويمسك بالموت في يده:

تيمور: (بغضب الوحش)

إن سيفي
أحدُّ

إن فتكي
أشد ... لن ينهض بعد الآن –
أنا هو الجحيم والديان. [3]

هكذا تتجبر القوة الغاشمة فتبدو قاهرة لا تعرف شيئًا سوى الموت. ويلعب العنصر الناري دورًا رئيسًا في بناء الدلالة. فنار الغضب، ونار الحدة والمضاء في السيف، ونار الجحيم ... كل ذلك يجعل من الطاغية بركانًا يتشظى فيحرق الحياة. بيد أن الصورة لا تكتمل إلاّ بالنص النثري:

(يصنع من النحاس تمثالاً مجوفًا بشكل ثور يحشوه نفطًا ورصاصًا وكبريتًا وزرنيخًا. يدخل مهيار في جوفه. يشعل فيه النار. يلتهب وينصهر ويتحول كل شئ إلى رماد). [4]

إن الطاغية يستخدم الموت بكل صوره من أجل القضاء على عنصر

---

(١) $\frac{15-13}{362}$، $\frac{5-3}{363}$ م1د.

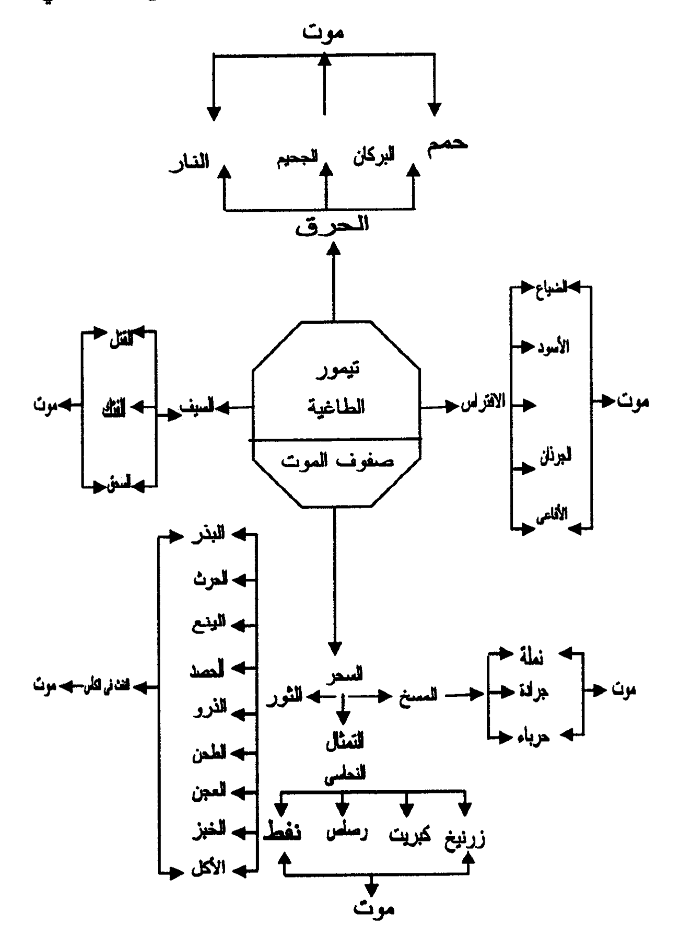
(٢) $\frac{3-9}{363}$ م1د.

(٣) $\frac{14-13}{363}$، $\frac{3-1}{364}$ م1د.

(٤) $\frac{5-4}{364}$ م1د.

الحياة ممثلاً في مهيار المتمرد على فساد الأنظمة والأطر البالية.

ويمكننا أن نرصد صنوف الموت على يد الطاغية على النحو التالي:



استسلام الأرض العربية للطغاة:

يرتسم وجه استسلام الأرض العربية عبر محورين:

الأول: المحور السياسي: وفيه نرصد هذه الصورة:

فاستسلمي للرعب والفجيعة

يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة (١)

الاستسلام يعنى المهادنة وقبول الواقع. و الأرض العربية هنا تستسلم للرعب والفجيعة. وكل مفردة من هاتين المفردتين تكرس دلالة الموت الذي يعم الواقع العربي بما يجعل منه كارثة. ولربما البيت الثاني أدل على البيت الأول؛ إذ تنبثق علاقة الاستسلام من خلال خصوصية علاقة الأرض العربية بالإله والطغاة؛ بما يعني أن العلاقة تقوم على منطقية السبب والنتيجة؛ إذ زواج الأرض بالإله والطغاة أفضى إلى حتمية استسلامها للرعب والفجيعة بعدما أصبحت مؤهلة لهذا.

غير أن اللافت للنظر في بناء دلالية الصورة، هو مفردتا الإله والطغاة. فالمفردتان مرتبطتان بمفردة الأرض عبر سياق الزواج. وهو سياق يعني الخضوع والطاعة والامتثال. ولكن أي إله هذا الذي تتزوجه الأرض العربية؟ إن مفردة إله هنا تقارب دلالتها محور الوعي الحضاري والفكري الديني العربي؛ لإن هذا الوعي، حضاريًا وفكريًا ودينيًا، هو المتحكم في بناء التصور الحياتي والسيطرة على كل جزئياته. بهذا تصبح العقيدة إلهًا يحكم ويوجه. ويصبح امتثال الأرض العربية وخضوعها لمقتضيات العقيدة زواجًا مقدسًا.

---

(١) $\frac{6-4}{259}$ م[1].

وأما مفردة " الطغاة " بصيغتها الجمعية، فهي تعني رصد الواقع السياسي الذي يقهر الأرض العربية عبر ممارساته السلطوية. ولعل دلالة الجمع في المفردة تكتسب التجدد والاستمرارية فوق دلالة الكثرة التي تمنحها لزامًا. وهكذا تبدو الأرض العربية / الواقع العربي / الحاضر العربي ... دلالة سالبة مستسلمة لعناصر الموت والرعب والفجيعة والتخلف والطغيان والقهر ...

الثاني: المحور الاجتماعي: وفيه نرصد هذه الصورة:

باسم تاريخه في بلاد الوحول

يأكل، حين يجوع، جبينه

ويموت وتجهل كيف يموت الفصول(١)

فبلاد الوحول التي هي الأرض العربية، دلالة على التخلف الاجتماعي. وصيغة الجمع في "وحول" تشير إلى كثرة الأنماط الاجتماعية البالية. لذا فالوحول عقبات وعثرات تقف في طريق المسار الحياتي السوي. ودلالة الجوع تشير إلى الفقر المدقع مما يعد تمهيدًا منطقيًا لموت الشاعر الذي يقتات من جبينه فيموت جاهلة موته الفصول بما فيها من دورات الزمن وتعاقبها.

لكن المحور الاجتماعي لا يتضح إلاً من خلال هذا النص: (*)

---

(١) $\frac{3-1}{261}$م[1].

(*) هذا النص ليس موجودًا في نسخة الديوان الذي بين أيدينا، وكذلك ليس في طبعة دار الآداب والتي كتب عليها صياغة نهائية، ولقد أورده " يوسف حلاوى " ضمن دراسته المشار إليها سابقًا موثقًا إياه في المجلد الأول، طبعة دار العودة، ١١١٩٧١،ص ٢٥٤.
وقد أوره أيضًا " ز. خان " في دراسته حول أدونيس والتي بعنوان: "أدونيس: دراسة في الرفض والبعث" ضمن عدد مجلة فصول القاهرية حول أدونيس والذي بعنوان "الأفق الأدونيسي".

((هجرتها -

هجرت أمي مكرمًا معذبًا

تركتها على الحصير، قطعة من الحصير، تائهًا

يدي معي، وجبهتي على الحصير، والتراب في فمي

هجرته،

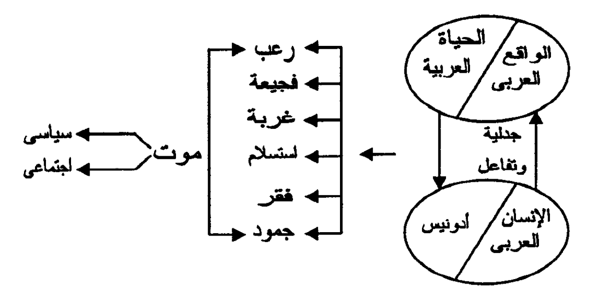
أبي الذي أطعمني جفونه

علمني محبة الجميع،

وهاأنا أعيش مثل طائر مطارد.

فالنص يجسد لنا نوعية الفقر التي عاشها أدونيس. وقوله "تركتها على الحصير، قطعة من الحصير" ينبئ عن عمق المأساة ومدى الضنك الذي عاناه الشاعر. يضاف إلى ذلك الإحساس بالعذاب والمطاردة والكراهية. إنها جملة عوامل اجتماعية وسياسية أفرزت ألم الشاعر وحتمت اغترابه الذاتي في مجتمعه وضرورة الخروج منه.

وهكذا تأخذ العلاقة بين الذات والموضوع، بين معاناة الشاعر/ الإنسان العربي، وبين الواقع العربي / الأرض العربية، سياق الجدل والتبادل ذهابًا وإيابًا فما يحدث في الأرض العربية ينعكس على الشاعر، وما يحدث في وعي الشاعر ينعكس على الأرض العربية، لكنه انعكاس الرفض والتمرد. وهكذا يمكننا رصد هذه العلاقة على النحو التالي:



وهكذا تنتهي دراستنا لهذا الوجه لتنتقل إلى ما يعقبه.

موت العروبة:

يتبلور موت العروبة حول محور واحد، وهو "موت قريش" بوصفها رمزًا مشعًا ترتكز حوله العروبة في أبعادها الدينية والحضارية والسياسية.

وأدونيس؛ إذ يجسد موت العروبة عبر موت قريش ونفاد نفوذها، يرصد ذلك من خلال صورتين متناقضتين لقريش:

الأولى: صورة إيجابية مفعمة بالحياة والحركية؛ إذ قريش / العروبة لؤلؤة مشعة ... هى أجمل ما حدث عنه الشرق. هكذا تتكثف دلالة الصورة المشرقة لقريش:

" قريش ...
لؤلؤة تشع من دمشق
يخبئها الصندل واللبان°
أرق مارق له لبنان°
أجمل ما حدث عنه الشرق° ... "(١)

---

(١) $\frac{14-1}{452}$م[1].

ويلاحظ على نص أدونيس أن قريشًا الحاضرة في وعيه التاريخي هى قريش دمشق وليس قريش مكة. فهل يفهم من ذلك نزعة فينيقية وقومية قطرية تتمحور حول سورية فقط؟ أم يفهم من ذلك دمشق الأمويين حيث العصبية العربية والفتوحات الباهرة ...؟! وأيًا كان الأمر فإن الملاحظ على نص أدونيس أن قريشًا اللؤلؤة ليست قريش مكة والبلد الحرام ... أي ليست المنحنى الديني العقدي، بقدر ما هي قريش الحكم والسلطة والحضارة المقامة في دمشق.

غير أن بعدًا آخر ينبغي ملاحظته في النص المكثف وهو مركزية قريش / دمشق في الشرق.

هذه المركزية التي تبينها الصورة الشعرية تجعل من قريش دمشق دلالة حضارية رئيسة تشع أنوارها في الشرق كله. وهو ما يجعل الفضاء المكاني يلتف حول مركزية قريش في بعدها التاريخي والحضاري.

الثانية: صورة قاتمة سالبة إذْ قريش عدم وفناء ... هى جرح مزمن. وبين الصورة الأولى، والثانية وهج درامي مؤثر يدعم دلالة الموت المؤلم لقريش / العروبة. هكذا يتحدث النص:

" قريش ...

لم يبق من قريش

غير الدم النافر مثل الرمح

لم يبق غير الجرح "(١)

تبدو النقاط الثلاث الموجودة بعد مفردة " قريش" في البيت

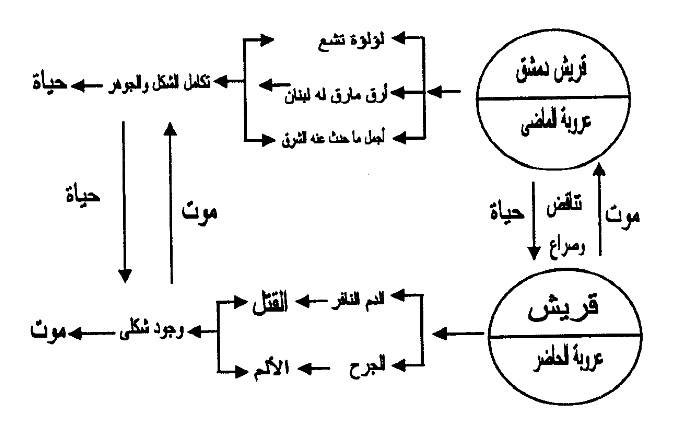
---

(١) $\frac{8-5}{453}$م1.

الأول، على ما فيها من صمت، مفعمة بدلالة الألم والحزن، بل هي انفتاح على تخيل ما لا يحد من الدلالة السالبة المنبعثة عن وضعية قريش الراهنة. وهذا ما يؤكده تتابع النص حيث الارتكاز على النفي المطلق والإبقاء على الدم النافر والجرح بما يعنى أن الوجود القرشي / العروبي وجود وهمي شكلي. هو وجود مريض أو مشلول؛ إذ فقد الجوهر وظل الشكل الخارجي عليلاً.

من ثم تكون جدلية التزامن التاريخي التعاقبي فاعلة في بناء الدلالة الصورية والشعرية. وهو جدل موشح بعمق درامي يبطن صراعية وتناقض الماضي والحاضر، الإشراق والظلام ... الحياة والموت ... الوجود والعدم. لكنه، في نهاية الأمر، يخلص إلى دلالة رئيسة مفادها عدمية الحاضر العروبي وموت الأمة فيه.

وهكذا تأخذ بنية الدلالة الموضوعية منحنى التناقض والسلب حيث تصعد من الماضى تجاه الحاضر في إيقاع يتلاشى ويخفت وصولاً إلى الفناء، أو الوجود الشكلي. وهو ما يوضحه الشكل التالي:



هذا الخفوت والعيش على هامش الحياة مكتفية بالشكل دون الجوهر، هو ما يقودنا لدراسة الوجه الأخير للموت في تموزية أدونيس.

الأحياء / الأموات:

ربما تكون الوجوه السالفة لموضوعية الموت، تقود، على أي مستوى من المستويات الدلالية إلى إثبات رجرجة الحياة العربية وتأرجحها بين الوجود والعدم؛ إذ تقف عند حدود الإطار الخارجي المهمش ولا تتجاوزه إلى اللباب والجوهر. هذا أمر لا يحتاج إلى منازعة، وهو، بعد ذلك، ليس في حاجة إلى تدليل أو إثبات.

غير أن الوجه الذي بين أيدينا يضيف بعدًا آخر لقضية الموت والحياة العربية، وذلك من خلال علاقة الشاعر بمجموع شعبه العربي. وهي علاقة ترصد صلة الذات المفردة بالذات المجموع وما ينشأ عن ذلك من موقف. وحتى لا ننخرط في التأويل. نفضل أن نباشر النص:

عرف الآخرين°
فرمى صخرة فوقهم واستدار
حاملاً غرة النهار°

... ...

حيث لا يلتقي بسواه يجيء
حيث لا يلمح الآخرين استدار°
حاملاً غرة النهارُ(١)

أول ما نتأمله هو التعبير بالفعل الماضي في "عـرف"؛ ممـا

---

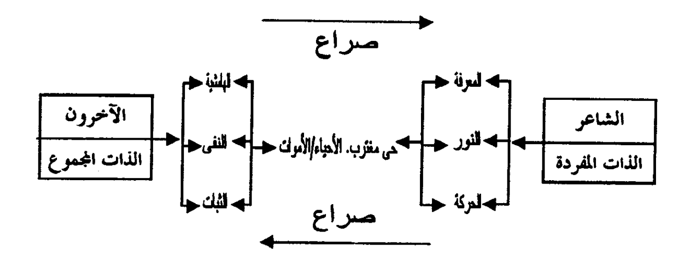
(١) $\frac{3-1}{273}$، $\frac{10-7}{273}$م[1].

يمنحنا دلالة القطع والثبوت. وقطعية الدلالة بالمعرفة تنشأ – حتمًا – عن احتكاك وتجارب تكسب الشاعر الخبرة اللازمة لاتخاذ قرار مهم. والشاعر هنا عرف الآخرين من الشعب المحيط به وعارك معهم تجارب شتى. وكان قراره الحاسم أنه – وعلى وجه السرعة كما تفيد الفاء المصدر بها الفعل " رمى " – رمى فوقهم صخرة واستدار معطيهم ظهره؛ بما يعنى أنه حاول البحث عن حياة فيهم ولكن وجدهم أشكالاً فارغة. وجدهم أحياء / أمواتًا لا جوهر فيهم. لقد انطفأت شعلة الحياة بأعماقهم. لهذا ألقى الشاعر عليهم الصخرة وكأنه يغلق عليهم باب القبر. وهو في استدارته لا يعبأ بهم؛ لأنه ترك لهم العدم والموت حاملاً غرة النهار، أي شعلة النور والحركة والحياة. وبين النور والظلمة، الحركة والثبات، الشاعر والمجموع العربي، تتبلور جوهرية الفرد، في مقابل هامشية المجموع؛ بما يؤكد رجرجة الحياة وتأرجحها بين الوجود والعدم. وهذا وضع تنشأ عنه دلالة مزدوجة تقيم التناقض الحاد عبر وجهين:

الأول: تفرد ذات الشاعر؛ بما يجعلها موجودة حية، ولكنها غريبة؛ لأن جوهرها يغاير جوهر الآخرين: "حيث لا يلتقي بسواه يجيء ".

الثاني:نفى الآخرين لا يعنى عدم وجودهم فوق وجه الأرض. فهذا أمر يقره الشاعر ويثبته النص؛ وإنما يعني وجودهم الهلامي الهامشي. أى وجود غير مؤثر أو حركي . وهذا هو سر القطيعة بين الشاعر والناس من حوله.

وبهذا تأخذ بنية الدلالة الموضوعية سياق التناقض الصراعي المزمن. وهو ما يبرزه الشكل التالي:



وبهذا تنتهي داستنا لموضوع الموت على المستوى العربي، لكنه ينقلنا لدراسته على المستوى الوطني على النحو التالي:

على المستوى الوطني:

تضمر الوجوه السابقة للموت على المستويين الإنساني والعربي، دلالة موت الوطن؛ إذ هو جزء من العروبة والعالم. لكن دلالة موت الوطن لا تكتسب التحديد والمباشرة إلا من خلال نص واحد:

يمد راحتيه

للوطن الميت للشوارع الخرساء[(١)]

فصفة الموت الخاصة بالوطن، وصفة الخرس الخاصة بالشوارع التي هي جزء من الوطن، تتكاملان في صياغة الدلالة السالبة للواقع الوطني؛ إذْ هو ميت صامت ساكن ليس به بذرة حياة.

ومن ثم فالعلاقة بين الشاعر والوطن، هي علاقة الحي بالميت وهو ما يبرز بنية التناقض بين طرفي العلاقة ويجعل جدلية الصراع يقظة.

---

(١) $\frac{2-1}{270}$م[1].

وبهذا ينتهى رصدنا للمستوى الوطني، لكنه ينقلنا إلى مستوي أكثر تخصيصًا وهو المستوى الذاتي.

على المستوى الذاتي:

يتمثل موضوع الموت على هذا المستوى عبر أربعة أوجه هي الآتي:

- موت الأب.
- الموت والشاعر.
- الموت والإبداع.
- الموت والسلطة.

على أنه من الأهمية بمكان القول بأن هذه الأوجه جميعًا تصب فى معين الذات الأدونيسية فتبقى منفصلة وملتحمة في آن واحد. وسوف نقوم برصد كل وجه على حدة.

موت الأب:

تبدو علاقة الابن بالأب ذات خصوصية شديدة. ولعل الطريقة التي مات بها والد أدونيس لها دلالة خاصة تتجاوب مع الرؤية الفينيقية أو التموزية. ولأنه مات محترقًا بالنار، كما يؤكد الشاعر نفسه، فإن دلالة الموت تصبح مركزية واقعًا وشعرًا في الوعي الأدونيسي. بيد أن موقف أدونيس من موت أبيه يتجسد في هذا النص:

أبي غدُ يخطر في بيتنا
شمسًا وفوق البيت يعلو سحاب
أحبه، أحبه أعظمًا
في القبر تستعصي على الخالقين

أحبه سرًا عصيًا دفين°

وجبهة مغمورة بالتراب°

أحبه صدرًا رميمًا وطين°(١)

الموت الذي حرم الشاعر من والده، هو الذي يكشف عن علاقة الحب المتميزة بين الأب والابن. من ثم فإن الأب، في وعي الشاعر، لم يمت. إنه غدٌ يخطر في البيت. وهو شمس تبعث الحياة، كما هو سحابة تعد بالمطر. والدلالة النارية (الشمس) والدلالة المائية (السحاب) تتجاوبان عند محور واحد وهو ديمومة الحياة بما يعنى أن حياة الأب لم تنته بالموت، وإنما تجددت به.

ما يدعم هذا التأويل بنائية النص الشعري. فتعبير أدونيس بالفعل المضارع "تستعصى" وبالصفة "عصيًا" يؤكد منحنى تمرد الأب على الموت بمعنى الفناء والعدم. لذا فالأعظم حية متمردة على الخالقين. والأب في جوهره، سر عصي مدفون.

لكن الموت في نهاية الأمر، مأساة تشرخ عمق الشاعر، بل تتجاوزه إلى إحساس الطبيعة بها:

على بيتنا كان يشهق صمت ويبكى سكونٌ

لأن أبي مات، أجدب حقل وماتت سنونو(٢).

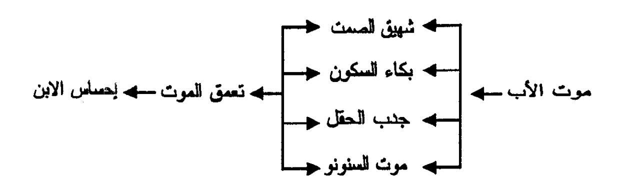
فالصورة الشعرية في "يشهق صمت" و"يبكى سكون" بالغة الدلالة عبر الإدراك الاستعاري وتشخيص التجريد في "الصمت والسكون" بما يجعل منهما كائنين فاعلين في فضاء الموت المسيطر على بيت الشاعر. يتماهى مع هذه الدلالة "جدب الحقل. وموت السنونو" بما يجعل الصورة الكلية، على كثافتها، متكاملة

---

(١) $\frac{7-1}{40}$ م[1]. (٢) $\frac{8-7}{40}$ م[1].

ومعبرة عن حس الفاجعة التي أصابت الشاعر بموت أبيه.

من ثم يمكننا رصد البنية الدلالية وهي تتلبس سياق التمدد والانتشار في أفق متسع ينطلق من الذات الأب مرورًا بكائنات الطبيعة وصولاً إلى فاجعة الذات الأدونيسية. وهو ما يمكن رصده شكليًا على النسق التالي:



الموت والشاعر:

تتمحور موضوعية "الموت والشاعر" حول صورتين متكاملتين تفضيان إلى دلالة واحدة هي ملازمة الموت للشاعر وشغله حيزًا كبيرًا في الرؤية الأدونيسية.

الصورة الأولى من خلال هذا النص:

ما أغمضت عيناى إلاّ على

حلم يسير الموت في سيره

ينام في الظلمة مستغرقًا

ويطلع الشمس على غيره(١)

فالموت في هذه الصورة ملازم للشاعر حتى في حلمه.

---

(١) $\frac{4-1}{38}$م[1].

والملازمة بين الموت والحلم يمكن تأويلها في دلالتين:

الأولى: يقظة إحساس الشاعر بالموت حتى أصبح مسيطرًا على عقله الباطن فلا يرى حلمًا إلا والموت في مكوناته الرئيسة يحركه ويتحرك به.

الثانية: دلالة الموت التموزية أي الحلم برؤية وواقع جديدين لا يتحققان إلاَّ من خلال موت فدائي يعمل على بعث الحياة الميتة.

غير أن نسق النص يشير إلى تدعيم الدلالة الأولى بما يجعل ذات الشاعر غارقة في الظلام الناشئ عن الموت، في حين أن غيره ينعم بشمس الحياة.

وأما الصورة الثانية: فمن خلال هذا النص:

يا يد الموت أطيلي حبل دربي

خطف المجهول قلبي ؛

يا يد الموت أطيلي

علني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي.(١)

في النص يبدو الموت مناديً يخاطبه الشاعر. وهذا يعني أن ذات الموت منفصلة مستقلة يتجه إليها الشاعر بالخطاب. وصيغة الخطاب توحي بضعف الشاعر وقوة الموت الذي يلاحقه ويضيق عليه. والشاعر، إذ يرجو من الموت التأني والتؤدة يعلل ذلك برغبته في الكشف عن المستحيل ورؤية العالم قرب الشاعر. ولعل الدلالة المنبثقة عن هذا النص تشير إلى رغبة أدونيس في حركية حياتية تقاوم ثبات العدمية الناشئ عن ملاحقة الموت له. والموت

---

(١) $\frac{8-4}{41}$م[1].

هنا، لزامًا، هو الموت التجريدي. بمعنى أنه ليس موتًا ثوريًا ولا تموزيًا ولا فينيقيًا. إنه فعل الموت الذي يهدد الذات الشاعرة بالفناء والنهاية وهو ما يسعى الشاعر للخلاص منه.

الموت والإبداع:

تتمثل موضوعية "الموت والإبداع" عبر وجه واحد وهو موت الشاعر في إبداعه من أجل أن يخلد بهذا الإبداع. إنها قضية ذوبان الذات في الموضوع الشعري وفنائها بما يجعله يقاوم عناصر الزمن. ويتبلور هذا الوجه عبر نص واحد هو:

ويموت وتجهل كيف يموت الفصول

خلف هذا القناع الطويل

من الأغنيات(١)

فقناع الأغنيات الطويل هو الإبداع الشعري لدى الشاعر. وكثيرًا ما يعبر أدونيس عن شعره وإبداعه بمفردة "أغنية". وهذا أمر سوف يأتي تفصيله في دراسة موضوع "الشعر" لكن المهم هنا هو انصهار الذات الأدونيسية وموتها في فضاء الحروف وبين أقنعة الشعر بما يعني أن علاقة الشاعر بالإبداع الشعري تستحضر دلالة الموت. أي موت الذات المفردة وفنائها في موضوعية الفن والإبداع.

الموت والسلطة:

في دراستنا لموضوع "الموت والطغيان" رصدنا الممارسات السلطوية الغاشمة قديمًا وذلك عبر موقف العباسيين من عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) وأخيه القتيل ومن ملك الأمويين

---

(١) $\frac{5-3}{261}$م[1].

عمومًا. ورصدناه حديثًا عبر ممارسات السلطة ممثلة في "تيمور" وكان الناتج الرئيس لدلالة الرصد قديمًا وحديثًا تجذر الموت في الواقع العربي سلاحًا في يد السلطة الحاكمة تضرب به عنق أي خرق أو خروج على أنماطها المتحجرة.

وعلى المستوى الذاتي فإننا نعود لشخصيتي "الصقر ومهيار" بوصفهما رمزين للذات الأدونيسية. على أننا نجزم، في هذا السياق، بحتمية التماثل البنيوي والالتحام الرمزي عبر الأقنعة بين شخصيتي "الصقر ومهيار" وبين شخصية "أدونيس". ولقد ربطت دراسات عديدة بين خروج أدونيس من سورية وبين خروج الصقر (عبد الرحمن الداخل) من دمشق فيما العلاقة بين أدونيس وبين مهيار واضحة.

ويبقى التماثل البنيوي والدلالي قائمًا بين العباسيين قديمًا وتيمور حديثًا (السلطة الحاكمة). وهذا ما يدفعنا إلى توخي الرصد الدقيق لذات الشاعر وهي تعاني الموت على يد السلطة الدكتاتورية عبر هذين الرمزين: الصقر/ مهيار، على اعتبار أن الترميز والتقنيع يلغيان الفاصل التاريخي ويجعلان الدلالة مكثفة حول الموت الراهن في الحاضر الأدونيسي، وهو ما يتبلور عبر محورين:

الأول:

طغيان السلطة والهروب من الموت: (الصقر/ أدونيس):

في هذا المحور تتجلى صورة الرعب الذي يعم الحياة العربية وحياة أدونيس عبر الماضي (العباسيون /الصقر) وعبر الحاضر (النظام السوري / أدونيس). ويبقى إسقاط الماضي على الحاضر بفعل القناع تقنية شعرية تعمق شعرية وفنية النص من دون أن تحجب بنية الموضوع. فلنستحضر أجواء الرعب والفجيعة التي

عاشتها ذات الشاعر:

هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح

جسدي يتدحرج والموت حوذيه والرياح

جثث تتدلى ومرثية –

وكأن النهار ه

حجر يثقب الحياةْ

وكأن النهار ه

عربات من الدمع[1]

إن بنائية النص الشعري بكل عناصرها تؤكد الإطـــار المرعـــب الذي تمارسه السلطة على ذات الشاعر فكأن كل عناصر الكون تحس بخطى الموت التي تنفذ إلى كل جزئية. ولئن كان مرّ بنا تحليل هـــذا النص، فإن النص التالي يعمق هذه الحالة ويكشف تفصيلها:

في الشقوق تفيأت

كنت أجس الدقائق

أمخض ثدى القفار

سرتُ أمضي من السهم أمضي

عفرت الحصى والغبار

كانت الأرض أضيق من ظل رمحي – متُ

سمعتُ العقارب كيف تصيىء، هديت القطا في المجاهل –

متَ، انحنيت على الأرض أكثر صبرًا من الأرض – متُ

انكببتُ على كاهل الريح

---

(١) $\frac{7-1}{451}$ م1.

صليتُ

وشوشتُ حتى الحجار

وقرأت النجوم، كتبت عناوينها ومحوتُ

راسمًا شهوتي خريطة

ودمي حبرها وأعماقي البسيطة.[١]

دقيقة للغاية هذه الصورة التي بناها أدونيس؛ إذ ترسم الذبـذبات النفسية الدفينة في لوحات شعرية متعاقبة وكثيفة تندفع في تنامٍ متوتر يرصد هلع الشاعر والموت المحدق به من كل صوب؛ فيما هو ينفذ بنا إلى غور الأشياء بقدر ما ينفذ بنا إلى غور الشاعر الذي تفتـت وتبعثر في الشقوق والقفار وقفز هاربًا فكان أمضى من السهم. لكنه في هذا وذاك عاشر الرعب، ودجن الموت؛ إذ مات في رعبه مئات المرات. إن اللغة الشعرية هنا مؤثرة وطاقتها التصويرية الإيحائيـة هائلة بما يجعلنا نشخص حالة الرعب والفزع وقدر الخوف والهلـع الذي ألم بالصقر / أدونيس. ولعل تفكيك النص بالتعليق عليه يفقـده وهجه الشعري وعبقه التصويري[*]. وخشية هـذا نكتفـي برصـد المتواليات الصورية التي تتكاثف في سياق تصاعدي يبرز الهيئـة

(١) $\frac{18-12}{454}$، $\frac{7-1}{455}$م[1].

(*) علق "وفيق خنسة" على هذا النص قائلًا: " " قلما نجد صورة حركية على هذا المستوى من الحضور والوضوح والدقة، و الأكيد تمامًا أن العدسة السينمائية الملونـة عـاجزة عن الارتفاع إلى هذا المستوى. فهل هناك حالة هروب وجزع وموت أكثـر مـن أن يتفيأ الهارب في الشقوق، وأن ينطلق أسرع من السهم يعقر الحصى وحبـات الغبـار حيث يموت مئات المرات تلبدًا بالأرض! - يجـاور عقـارب الصـحراء المقفـرة، الصحراء التي يضيع فيها القطا الحزين ثم هاهو ذا أكثر صبرًا مـن الأرض - ذلـك هو الشعر الذي يقلب السمع بصرًا " على سبيل الزيادة راجع: وفيق خنسة، دراسـات في الشعر الحديث، دار الحقائق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص ٥٠.

التفصلية لرجل هارب من موت تمارسه السلطة الغاشمة عليه. وهذه المتواليات الصورية النفسية تتمثل في:

١- التعبير بالفعل في سياق استعاري. ويتمثل في:

أدونيس / لصقر ←
- ← يتفيأ في الشقوق
- ← يجس الدقائق
- ← يمخض ثدى القفاز
- ← يعقر الحصى والغبار
- ← يسمع العقارب تصيىء
- ← يهدي القطا في المجاهل
- ← ينحني على الأرض
- ← ينكب على الريح
- ← يوشوش كل شيء حتى الحجار
- ← يقرأ النجوم
- ← يكتب عناوين النجوم
- ← يمحو ما كتبه
- ← يرسم شهوته
- ← يصلى

٢- التعبير بالوصف مستخدمًا أفعل التفضيل. ويتمثل في:

أدونيس / الصقر ← يرى الأرض ← أضيق من ظل الرمح.

٣- التعبير عن الموت بالفعل الصريح. ويتمثل في:

أدونيس/الصقر← وأنا في حالة الهروب ← مت مرات عديدة.

وهكذا تتنوع صيغ التعبير بين الفعل والاسم وبين الإيحاء والتصوير وبين التصريح، لتبني في نهاية المطاف الصورة القلقة لحالة تبغي الفوز بالنجاة من موت الطاغية وممارسات السلطة.

ويبقى وجه آخر لهذه الصورة يمنحها عمقًا ودرامية، ويتمثل في موت أخي الصقر على يد العباسيين هكذا يحس الصقر بالواقعة:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول
لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء
سحرتُ قبر الفارس الطفل على الفرات
قبر أخي في شاطئ الفرات
(مات بلا غسل ولا قبر ولا صلاة).(١)

ربما كان للتناص الموجود في النص حيث البيت الأخير مأخوذ عن عبد الرحمن الداخل، أثره في استحضار الحادث التاريخي لموت أخي الصقر. وبيت عبد الرحمن الداخل الذي يفصل ما حدث لأخيه؛ إذ مات بلا قبر ولا غسل ولا صلاة، يعمق الإحساس بالهمجية والتوحش والقهر السلطوي مما يجعل وقع الحادثة على ذات الصقر مفجعًا. وأما دلالته على الذات الأدونيسية فتتأتى عبر الرمز والقناع وعبر إسقاط التاريخي على الحاضر الراهن بما يفيد ديمومة القهر واستمرارية الموت السلطوي.

الثاني:

مواجهة السلطة وتحمل البطش: (تيمور / مهيار):

وفي هذا المحور تتجلي صورة موت الذات من خلال مواجهة السلطة والتصدى لها. ويظل الترميز والتقنيع متمحورًا حول الحاضر الذى يعيشه الشاعر. وهو ما يتمثل في النص التالي:

تيمور: (بغضب):

---

(١) $\frac{16-15}{455}$، $\frac{3-1}{456}$م1.

هاتوه هاتوا حمم البركان، هاتوا نهم الضباع

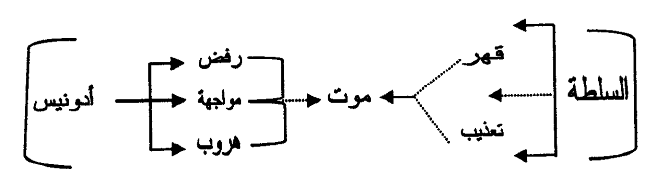
لفوه بالجرذان والأفاعي

هاتوه واسحقوه ...(١)

إن قناع "تيمور" يخفي خلفه منطق السلطة التي لا تعرف المنطقية أو النقاش؛ وإنما تعرف المصادرة والتعذيب والموت. ويفلح أدونيس في تشخيص اللهجة الحاكمة عبر صيغ الأمر الغاضبة المتكررة في إيقاع سريع. ويأخذ النص في تنامي هذا السياق القهري؛ إذ يستخدم تيمور صنوفًا عديدة من وسائل الموت محاولاً بها القضاء على مهيار الذي يحجب خلفه منطق الحياة ورمزية الثقافة والمعرفة والتمرد على الفساد ورفضه.

ولقد مر بنا في الموت على المستوى العربي بناء النموذج البنيوي الذي يجسد شخصية تيمور وصنوف الموت التي يستخدمها بغية القضاء على مهيار.

أما بنية الدلالة في موضوعية " الموت والسلطة " فيمكن صياغتها في إطار تصادمي صراعي يمثله الشكل التالي:



وبهذا تكون دراستنا لموضوع الموت قد انتهت، لكنها تقودنا لدراسة موضوع آخر هو " الحياة ".

* * *

---

(١) $\frac{3-1}{361}$ م ا ر.

الحياة

أفادت دراستنا لموضوعية "الموت" فيما مرَّ بنا، في بناء تصور لمفهوم الحياة في تموزية أدونيس. وكان أبرز المرتكزات الموضوعية والدلالية هو جمود الحياة العربية أو تخلخلها وهامشيتها، وذلك لما يكتنفها من طقوس بالية عتيقة وممارسات سلطوية شرسة ... الخ.

وحتى لا نقع في شرك التكرار، وهذا واحد من سمات السلب في الموضوعية البنيوية، نسعى لرصد موضوع "الحياة" عبر مستويين:

الأول: المستوى العربي.

الثاني: المستوى الذاتي.

ويبقى المستويان، بدرجة أو بأخرى، متداخلين. وسوف ندرسهما في سياق مكثف على النحو التالي.

المستوى العربي:

يمكننا رصد الحياة العربية في الوعي الشعري الأدونيسي عبر ثلاثة أوجه هي:

- جمود الحياة العربية.
- هامشية الحياة العربية.
- الخلود في الآخرة.

الوجه الأول:

جمود الحياة العربية:

تبدو الحياة العربية / الحضارة العربية عجوزًا هرمة شاخت قواها فأضحت سجينة العجز والضعف حيث لا يبقى منها شيء سوى القديم الثابت الذي يدفن نفسه في مغارة القدم حيث الركام والحصى والغبار والفراغ والدجى ...

ويتجلى هذا من خلال محورين:

الأول: المغارة والآخران الصدأ اللذان هما صدىً لها. وثلاثتهم يكرسون الوعي الجامد؛ إذ يتوقفون عند النموذج الديني ويتقوقعون فيه فلا يدركون من واقع حياتهم شيئًا.

وأبرز ما يميزهم من صفات هي: عشق الموت(١)، كراهية العمر(٢)، النمو والانتشار(٣)، الجمود والتخشب(٤).

الثاني: عائشة العجوز التقية الزاهدة ... إن نموذج عائشة يقف بالحياة عند طورها القديم الثابت الذي يلخصها في العبادة والزهد والورع من دون النزوع إلى متطلبات الحاضر والمعاصرة والتقدم. من ثم فعائشة عجوز، ضعيفة، بالية... لها مفهومها الخاص حول العقيدة والحياة. ولعل أبرز ما يميز عائشة، فوق هذا، هو انتشارها في واقع الحياة العربية؛ إذ هي محبوبة من القريب والبعيد، وهي لافتات الزينة في الشوارع والمدن الكثيرة(٥). ولقد مر بنا بناء الوضعية الدلالية في نموذج بنيوي يوضح مسار الدلالة وانتشارها في أفق

---

(١) $\frac{3}{161}$م^{1}.

(٢) $\frac{1}{163}$م^{1}.

(٣) $\frac{8-7}{162}$م^{1}.

(٤) $\frac{12-10}{162}$م^{1}.

(٥) $\frac{17-8}{163}$م^{1}، $\frac{17-1}{164}$م^{1}.

دائري متسع بما يغنينا عن إعادته هنا.

الوجه الثاني:

هامشية الحياة العربية:

جمود الحياة العربية يعني هامشيتها وتأرجحها بين الوجود والعدم. بيد أن نصّا محددًا في نصوص العينة يعمق مفهوم الهامشية للحياة هو ما يلي:

يضربنا مهيارُ الأب

يحرق فينا قشرة الحياةْ

والصبر والملامح الوديعة.(١)

يفاد من النص أن دلالة التمرد هي الفاعلة في بناء الصورة، لكنه يفاد أيضًا أن الحياة المتمرد عليها حياة قشرية هامشية. وقشريتها هي علة التمرد والرفض. والبيت الأخير من النص يدعم هامشية الموقف الذي تسيطر عليه الوداعة والصبر والاحتمال من دون الثورة والتحرك في اتجاه جوهر الحياة.

ومهيار إذ يضربنا، إذْ يحرق قشرة الحياة فينا، يثور ويتمرد على رضانا بالثابت والهامشي ؛ لأنه يسعى إلى صميم الحياة ولا يقتنع بالوقوف عند قشرتها الخارجية.

الوجه الثالث:

الخلود في الآخرة:

هنا نجد أنفسنا إزاء بعد ديني صرف؛ إذْ يتمحور موضوع الحياة حول العيش في الآخرة السرمدية الخالدة. وهذا العيش

---

(١) $\frac{3-1}{259}$ م[1].

الأبدي على حساب الدنيا الغائبة. لهذا تبدو الآخرة بما فيها من نعيم وخلود هي المطمح والغاية التي يعيش لها العربي. ونص أدونيس يبني من هذا الإطار المفهوم الرئيس للحياة في وعي العربي الذي ينتظر اللحظة التي تنتقل به من الفناء إلى البقاء:

يا رب صرت أخرًا:

(مفاصلي مسامرُ

وركبتاي خشب).

رب هيئْ موضعًا مباركًا لعبدك الذليل

هبني مقعدًا منعمًا أكوابه من ذهب

وفضة ولدانه مخلدون –

هبني الخلود في جوارك الحبيب يا إلهي "(١) *

التسمر والتخشيب اللذان أصابا الركبة والمفصل، دلالة على جمود الحركة الحياتية. وهو جمود نشأ من جمود التصور الذي ألغى الحياة الدنيا وكثف المجهود للحياة الآخرة. وتعبير أدونيس "عبـــدك الـــذليل" دليل على الإطار النفسي الذي يسيطر على العربي ويحكم حركتـــه. وهو بهذه الصفة يشخص هيئة الإنسان وهيئة الحياة التي يعيشها.

أما الحياة الآخرة فإن أعظم ما تتصف به هو الخلود في جوار الإله. وهو جوار محبب. وهى فوق ذلك تتسم بالبركة والنعيم؛ إذْ الأكواب من فضة وذهب ... إلخ.

---

(١) $\frac{16-10}{162}$ م[1].

(*) لا يفوتنا في هذا السياق أن نشير إلى أمرين: الأول: أن نص أدونيس يتنـــاص مـــع النص القرآني الكريم. ولهذا دلالته الرؤيوية والفنية. الثانى: أن ما يرد من تحليلاتنـــا للنصوص لا يحمل بالضررة وجهة نظرنا العقدية أو الأيديولوجية فعملنا هـــو قـــراءة النص الشعري قراءة حلولية تتوخى شعرية الدلالة الموضوعية للنص وحسب.

المستوى الذاتي:

تتمثل موضوعية "الحياة" على هذا المستوى عبر ثلاثة أوجه هي:

- مقاومة الواقع بالتمرد عليه.
- البعد الأسطوري وتعاقب دورات الحياة والموت.
- ديمومة الحياة.

ويلاحظ في هذا المستوى أنه يطرح من خلال امتزاج أدونيس برمزيه الرئيسين: الفينيق ومهيار. ولقد سبقت الإشارة إلى أن كلا الرمزين يعمق الآخر ويكمله.

مقاومة الواقع بالتمرد عليه:

يتجسد هذا الوجه من خلال علاقة أدونيس/ الفينيق بعائشة العجوز. وهي علاقة تفرز جدلاً تصادميًا ينجم عنه تطهير وتحويل لثوابت الحياة. لنا أن نتأمل دلالة النص التالي:

في مهجتي حريقة نبيحةُ

فينيق سر مهجتي

وحّدبي، وباسمه عرفت شكل حاضري

وباسمه أعيش نار حاضري،

سيدتي العجوز لست شاعرًا

بالخطر الذي ترين، ها يدي مليئة بلحمها

هادرة بدمها

وها أنا أسير، دائمًا أسير، خطوتي

تحبني. وقدمي عاشقة غبارها، نافضة غبارها

ولا أزال شاعرًا بقوتي

صدري في علوه، وجبهتي كأرزة "(١)

أول ما يلفت النظر في نص أدونيس، هو العلاقة بينــه وبــين الفينيق. وهى علاقة حلولية بمعنى أن كلاً منهما حلٌ في الآخــر. وبذلك حدث التوحد بينهما بما يجعل صفات كل منهما تحــل فــي الآخر. وهذه الإشارة تنبئنا عن اندماج الآلهة. الإله الأب (الفينيق) في الإله الابن (تموز – أدونيس). ولئن كان هناك دلالة تنجم عن هذا التوحد والحلول، فهي دلالة الاستمرارية الحياتيــة والتجــدد. لكنها دلالة نارية بقدر طاغ؛ إذْ تبزغ منذ البيت الأول في الــنص: "في مهجتي حريقة" ثم تتنامى في إيقاع حاد "فينيق سر مهجتــي"، "وحّد بي" إلى أن تصل حد المباشرة "وباسمه أعيش نار حاضري". والنار التي يعيشها الشاعر / الفينيق هى نار الثورة والتطهير. نار تحرق تخوم الحاضر الأليفة العتيقة لتطهر الحياة منها وتســتبدلها بأطر قشيبة متجددة.

بيد أن هذا المحور الناري الأسطوري يتــأجج عبــر جدليتــه التصادمية مع نموذج عائشة العجوز.

والتصادم هنا يبرز التحدي الذي يظهره الشاعر لنمط عائشــة. وهو تحد يؤكد المغامرة والحركية في البعد الحياتي للشاعر؛ إذْ هو لا يرى ولا يعبأ بالخطر الذي تتحدث عنه عائشــة. ولــئن كــان نموذج عائشة تسمر وتخشب بفعل الجمود والثبات، فإن الشــاعر متجدد وحركي ؛ لأن يده مليئة بلحمها، هادرة بــدمها وهــو فــي حركة دائمة يعشق المغامرة والتجريب والتمرد على القديم البالي. وهذا سر قوته التي يشعر بها فيبدو صدره فــي علــوه وجبهتــه كأرزة. وليس لهذه الحركية المتدفقة في تتابع وحماس دلالة أكثــر من دلالة الحياة الصامدة في وجه الجمود والتقوقع.

---

(١) $\frac{19-14}{168}$م[1].

البعد الأسطوري وتعاقب دورات الموت والحياة:

حين نتأمل البعد الحياتي الذي يرسمه أدونيس لنفسه في خضم الجدل والتصادم العنيفين اللذين يحيا بينهما، نجده بعدًا أسطوريًا. فلسنا هنا إزاء شاعر عاد، ولسنا إزاء شخصية معتادة. إننا إزاء شخصية مهيار ذات الدلالة الخارقة لنمطية الأشياء. إنه بوتقة تحوي المتناقضات كلها في آن واحد: "إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها"[١]. وهو إذْ يتحرك يركب سياق الخرق واللا محدود حيث يتجسد قوة خارقة. هاهو "يقبل أعزل كالغابة والغيم لا يُرد، وأمس حمل قارةً ونقل البحر من مكانه ... يملأ الحياة ولا يراه أحد. يصير الحياة زبدًا ويغوص فيه ...[٢]" إنه في كثافة واختصار "فزياء الأشياء، يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها"[٣].

في هذه الأجواء لا نسعى – كما يسعى النص الأدونيسي – لإثبات الحياة للشاعر / مهيار، وإنما نحاول تنميط أو توصيف نوعية الحياة التي يحياها. وإذا كان هناك شيء رئيس يمكن الإشارة إليه في هذه النوعية الحياتية لمهيار، فهو الحركية المطلقة بمعنى ديمومة الصيرورة. هكذا يتحدث النص:

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار [٤]

ومناقشة نص كهذا تستلزم الوقوف عند أربعة عناصر:

---

(١) $\frac{5}{251}$م١.

(٢) $\frac{2-1}{251}$م١، $\frac{11}{251}$م١.

(٣) $\frac{5-4}{251}$م١.

(٤) $\frac{7-5}{254}$م١.

الأول: الملك. فمهيار ملك. وهذا يفيد دلالة السيطرة والقوة والحكم. وهذا ينسجم مع ملكيته في أرض الأسرار.

الثاني: الفضاء الذي يحيا فيه مهيار. وهو ملكوت الريح. وهذا يفيد دلالة الحركية المطلقة.

الثالث: الحياة. فمهيار حي. وهو في حياته ملك في ملكوت الريح، أى مطلق الحركة، وفي أرض الأسرار، أي الغيب غير المرئي.

الرابع: أرض الأسرار. فأي أسرار يملكها مهيار؟ إنها أسرار الخلق والتكوين، مثلما هي أسرار التمرد والرفض. لكن دلالة " الملك " تميل إلى إثبات سرية الحياة لمهيار الذي يجمع المتناقضات كلها في آن.

لهذا ليس هناك ما يمنع أن تتعاقب دورات الحياة والموت في مهيار:

ضيّع خيط الأشياء وانطفأت°

نجمة إحساسه وما عثرا

حتى إذا صار خطوه حجرا

وقورت وجنتاه من ملل

جمع أشلاءه على مهل

جمعها للحياة، وانتثرا (١)

فالموت والحياة متعاقبان في مهيار؛ فهو إذْ تنطفئ نجمة إحساسه، وتحجر خطواته، وتقور عيناه من الملل، أي هو إذ يموت، يجمع – في اللحظة ذاتها – أشياءه وأشلاءه للحياة وينتثر في حركية تؤكد حياته بعد موته. وهذا النسق التعاقبي للمتناقضات

---

(١) $\frac{6-1}{256}$م[1].

هو ما يميز حياة مهيار / أدونيس، وهو أيضًا ما يضمن بناءها وديمومتها كما يتضح في الوجه الآتي:

ديمومة الحياة:

في تطور الدلالة الرمزية لمهيار، يصبح إشارة إلى ديمومة الحياة التي لا تنقضي بفعل الجمود والثبات ولا بفعل الطغيان والسلطة الغاشمة.

ويتضح هذا الوجه من خلال علاقة مهيار بتيمور رمز السلطة الدكتاتورية. فإذْ يعذب الطاغية مهيار ويقطع جسده أوصالاً ويحرقه ويسحره ... إلخ، يبقى مهيار، في كل مرة، أكثر حياةً من ذي قبل. وهذا ما يجسده حوار الساحر مع مهيار بعد أن عجزت حيله إزاءه:

الساحر: (إلى مهيار):
ماذا تحس الآن؟
كل جزء
في جسدي ينبوعْ
(يبتسم. صمت)
واشتدت الحياة في عروقي ...
الساحر: (إلى تيمور بيأس):
كأنه من طينة
مجهولة الفروع والأصول – أنت نار
في الأرض، وهو نار في الأرض والسماء،
وهو النفس المزروعْ

في رئة الحياة ...[١]

نص أدونيس هنا يجسد جدلية الماء والنار بما يتماثل مع ثنائية تموز والفينيق. بيد أن كلا العنصرين يؤكد دلالة الحياة الدائمة المتجددة. فأجزاء مهيار ينابيع تتدفق بالحياة التى تشتد في عروقه. لكن غلبة العنصر الناري تظل قائمة في إبداع أدونيس؛ إذ هو نار في الأرض والسماء معًا مقابل نار تيمور التي في الأرض فقط.

وتبقى دلالة النارين مختلفة. فنار تيمور تدشن القهر والطغيان والغضب والدكتاتورية، في حين أن نار مهيار توحي بالتطهير والثورة والمواجهة. كما هي النار البرميثيوسية أى نار المعرفة والتمرد والرفض للسلوكيات الخاطئة.

وما يهم في هذا المنحى هو ديمومة الحياة. فمهيار نفس مزروع في رئة الحياة نفسها بما يوحى بأنه الأصل الذي تنبثق عنه الحياة في توهجها واستمراريتها.

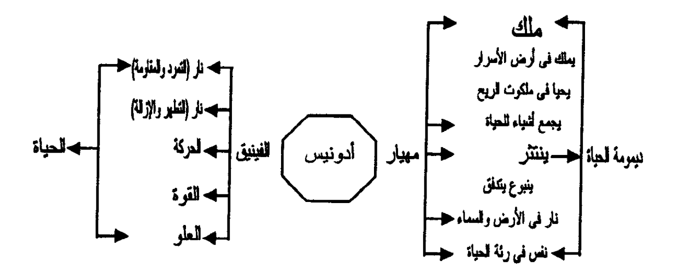
ولئن كان هذا النمط الحياتي أسطوريًا كما يبينه النص الشعري، فإنه، مع ذلك، دال على نوعية حياة أدونيس التي يراها ذات ديمومة لا تنقطع عبر تفجرها الدائم من إبداعه الفكري والشعري، وعبر مواقفه التصادمية التي يراها رمزًا للحياة الأصيلة والحركية في مواجهة عقم الثبات.

وهكذا نرى أن الدلالة الموضوعية لموضوعية الحياة على المستوي الذاتي تأخذ سياقًا إيجابيًا يتسع وينتشر في كل اتجاه. لكنه في اتساعه ودائريته يظل وثيقًا بالمركز الذي هو الشاعر / الحياة؛ إذْ كل اتجاه عبر القناع والرمز، يقودنا إلى إثبات الحياة للشاعر

---

(١) $\frac{18-7}{363}$ م [1]ر .

وديمومتها في إيقاع أسطوري متوهج. وهذا ما يبرزه الشكل التالي:



هكذا تنتهي دراستنا لموضوع الحياة، لكن هذه الفقـرة تقودنـا لدراسة موضوع "الحب" على النحو التالي:

الحب*

الحب في المرحلة التموزية الأدونيسية، وحسب ما تطرحه نصوص العينة، يأتي تعبيرًا عن الذات والموضوع في آن. وهو في منحناه الذاتي بسيط مختصر لا يشغل حيزًا رئيسًا من مساحة النص الأدونيسي، بينما في المنحى الموضوعي يعد جزئية رئيسة، إذ الحب هنا تعبير عن القضية الاجتماعية والحضارية، وعن أيديولوجية الشاعر أو رؤياه في الخلوص من عقم الواقع إلى الحياة والتجدد.

تأسيسًا عليه، فإن موضوعية " الحب " تدرس على مستويين:

- المستوى الحضاري (الواقع العربي).
- المستوى الذاتي. (علاقة أدونيس بالحب).

(*) تدرس موضوع الحب في تموزية أدونيس من خلال هذه المفردات: الحب - العشق - التعلق - الصبوة - الشوق - الوله - الولع - الحضن.

ولأننا ننتهج الخلوص من العام إلى الخاص، فسوف نبدأ بالمستوى الحضاري أولاً.

المستوى الحضاري (الواقع العربي):

يطرح موضوع الحب في هذا المستوى عبر أربعة محاور متنامية، أي تنشأ بينها علاقات جدلية وسببية تجعل الواحد منها يفضي إلى الآخر بحيث يكون مجيئه ناتجًا تلقائيًا لما سبقه.

وهذه المحاور هي:

- الحب والجمود.
- الحب والتمرد.
- الحب والتضحية.
- الحب والتجدد.

وسوف ندرسها على النحو التالي:

الحب والجمود:

في هذا المحور يتمحور الحب حول بنية السلب؛ إذْ يكون حب التقليد والقديم والثابت هو مبرر التخلف والضعف على مستوى العروبة. ويتضح هذا من خلال نموذج الثلاثة: "المغارة والآخران الصدأ" اللذان هما صدىً لها، ونموذج "عائشة" الجارة العجوز.

في النموذج الأول، فإن فعل الحب يتحول إلى عشق. ولكنه عشق للموت. إن الثلاثة، المغارة والصدأ، يحبون الموت لدرجة العشق. وفى وعيهم العاطفي أن هذا الموت هو الذي ينتقل بهم من الفناء الدنيوى إلى البقاء الأخروي. لهذا فهم يعملون له وينتظرونه في وله وعشق. وهذا يعني أن الموت هو المعلم الرئيس في تصورهم. لهذا يبدو عشقهم له مبررًا بمنطقهم:

ثلاثة من الركام يعشقون موتهم

واحدهم مغارةً

والآخران صداً.[١]

لهذا يرتبط عشق الموت بالخلود في فضاء إلهي محبب إليهم:

هبني الخلود في جوارك الحبيب يا إلهي[٢]

ولأنهم يستعجلون ذلك، فإن عشق الموت يتماثل ويتوازى مع كراهية الحياة:

ثلاثة من الفراغ يكرهون عمرهم[٣].

وفي النموذج الثاني "عائشة" فإن فعل الحب يتركز حول نموذج عائشة الزاهدة التقية، رمز الثابت والجامد. وهو؛ إذْ يتكثف حول هذا النموذج، فإنه يكرس جمود الواقع ؛ لأن عائشة لو كانت منبوذة أو مكروهة لنفر منها الناس ولتحركت الحياة. لكن عائشة نموذج طاغ على بنيات المجتمع الجامد:

عائشة جارتنا تقية،

يحبها القريبُ والبعيدُ

والمدن الكثيرة والشوارع المزينات بالطرر.

يحبها الحاضر في بلادنا، الكامن فيها ورمًا

ولافتات زينة

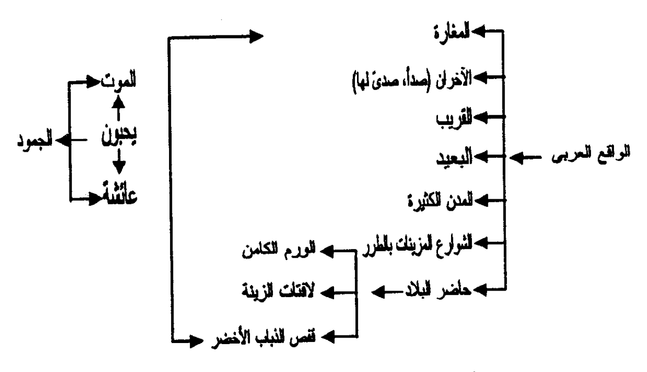
وقفصًا من الذباب أخضرًا.[٤]

هنا يكون الحب بنية هدم وتراجع؛ إذْ هو يؤصل للجمود والتخلف ويدعم العدمية والشكلية الهامشية؛ بما يجعل المجتمع فاقدًا

---

(١) $\frac{5-3}{162}$م^1.   (٢) $\frac{16}{162}$م^1.   (٣) $\frac{1}{163}$م^1.   (٤) $\frac{7-2}{164}$م^1.

لجوهره الحركي. وهو ما يمثله الشكل التالي:



هذه العلاقة الأصيلة بين الحب والجمود، هي التي تدفعنا إلـــى محور "الحب والتمرد" حيث يكون التمرد على الجمود منطقيًا من وجهة نظر الشاعر.

الحب والتمرد:

في هذا المحور تندمج الذات بالموضـــوع عبـــر رمـــزى الفينيـــق والصقر بحيث يصبح تمرد الذات الأدونيسية على الواقع العربي داخلاً في تمرد الفينيق على الضعف والعجز، وتمرد الصـــقر علـــى القهـــر والموت. من ثم تتجلى موضوعية "الحب والتمرد" عبر صورتين:

الأولى: أدونيس / الفينيق:

وفيها يتحول فعل الحب إلى طاقة متوثبة ترغـــب فـــي خـــرق الجامد الرابض على صدر الواقع والنفاذ من المعوقات العديدة التي تكبل الخطى وتشل حركة الحياة. بيد أن هذه الطاقة، في لحظة من اللحظات، تكشف عن قناع تمردها عبر الطفولة المشردة. لنتأمـــل نص الشاعر:

أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى
بلهفتي إلى السّوى – بحبي العظيم ؛ لا تزال خلفي البوابة
الكبيرة السلاسل –الفراغ والركام والدجى،
ترصدني، تعلق التفاتها بخطوتي.
مشرد أحب حتى المالئين جبهتي سلاسلاً
الكامنين في الدروب غيلةً
مشرد أحسني طفولة
أحسني أرفع بعلبكي العاشقة، الوالهة الحجار°
أحترق .(١)*

إن بنائية النص تضعنا أمام الحب في منحاه التجريـــدي، فهـــو حب الخير بمعناه المطلق. ولعل الصفة التى وصف بها الشـــاعر حبه (العظيم) تتناسب مع حجم الحب الذي يتحدث عنـــه الـــنص. والحب هنا يدعم حب الحياة والحركة والتقدم. وهو بهيئته التي هو عليها، طاقة جامحة تحطم البوابة الكبيرة ... السلاســـل والفـــراغ والدجى والركام وكل ما يعوق حركة الحياة.

وتجريدية الحب تجعل الشاعر يحب كل شيء حتـــى المـــالئين جبهته بالسلاسل والكامنين غيلة في الطرقات. إنه على الرغم من

---

(١) $\frac{17-11}{158}$ ، $\frac{2-1}{159}$ م1.

(*) فى النص الذي أورده "باروت" جاء بعد البيت السابع قوله: "وموجـــة تـــزول باســـم غيرها" وبعد البيت الذي يليه "والهواء والمدى" ص ١٥٦ وفـــى الـــنص الـــذى أورده "يوسف حلاوى" جاءت كلمة "الغريبة" بدل كلمة "العاشقة" دون تغيير آخر فـــي نـــص البيت. كما أورد عقب البيت الأول هذا البيت "هدمت باب سجني الكبير" وفي مطلـــع البيت الثاني جاءت كلمة "هدمته" فيكون سياق البيت: "هدمته بلهفتى إلى الســـوى ...) أنظر "يوسف حلاوى" ص ٢٣٦.

كونهم عثرة في طريقه، يحبهم، أى يحب الحياة لهم، ولكنها الحياة في مسارها السوي.

هذا النزوع النزق إلى الحب والحياة، هو الذي يدفع إلى التمرد والتشرد. وهو؛ إذ يتشرد إنما يتشرد طفولة أي حياة في طورها الأول، طور البراءة والتكوين مما يعنى أن التمرد عبر الحب يقود إلى التجدد عبر الطفولة المشردة.

غير أن علاقة التوحد بين أدونيس والفينيق تأتى عبر الفضاء المكاني "بعلبك" فهى وطن الشاعر وموطن الطائر. وهى فضاء مكاني يتكثف حبًا حيث تبدو بعلبك عاشقة والهة؛ مما يجعل احتراق الشاعر /الفينيق، أمرًا تلقائيًا في عبق الحب وسحر فعله الخلاق.

الثانية: أدونيس / الصقر:

وفيها يظل فعل الحب تمردًا على القهر السياسي والموت حيث الصقر يرفض الخنوع والضعف ويعشق الفروسية والحركة:

والطريق مرايا
كتب ومرايا
أتقرّى تجاويفها
أتفرسُ
ألمسُ فيها بقايا
فارس عاشق الخطى
أقرأ الخطوة والعشب والنخيلَ. وأفقًا
نسجته التنهداتُ القصيرة
حيث لا يهدأ الحريقُ

حيث لا تنتهي الخطوات الأميره[1]

فمع شيوع الموت وعموم حالة الرعب والفزع، تبرز صورة الفارس المغامر الذي يتمرد على ذلك كله؛ لأنه يعشق الحركية الحياتية، يعشق الانفلات من قيود السلطة الطاغية؛ لأن بأعماقه حريق التمرد والرفض. ولعل صورة "الحريق" تكون خيط ربط بين الصقر والفينيق كما يجعلنا إزاء نموذج يتكرر ويتعمق عبر الرمزين معًا.

هذا التمرد في حب أدونيس، يتطور إلى تضحية يكون الحب أساسها. وهو ما يرصده هذا المحور.

الحب والتضحية:

يتجلى هذا المحور عبر صورة واحدة يكون حب الفرد فيها للجماعة هو دافعه إلى الموت والتضحية بذاته من أجل حياة الجميع. هكذا نتقرى نص أدونيس:

وأمس مات واحد

مات على صليبه

....

مثلك يافينيق فاض حبه

علا، أحس جوعنا له، فمات - مات باسطًا

جناحه، محتضنًا حتى الذي رمدّه[2]

فالحب هنا دافع للموت والفداء. من ثم فهو ليس موتًا عبثيًا وليس انتحارًا. إنه موت البطولة والتضحية التي تجعل الذات المفردة نبعًا

---

(1) $\frac{11-2}{454}$ م1.

(2) $\frac{14-13}{159}$، $\frac{7-5}{160}$ م1.

يفيض بحياة الجميع.

وإذا أمعنا النظر في النص يمكننا أن نتوقف عند دلالة كل من: الصليب، الفينيق، ما حذف من النص وهو يشير إلى " تموز "، والبطل الذي مات وهو " أنطون سعادة " مؤسس الحزب السوري القومي حسب ما تشير جل الدراسات التى تناولت النص.

وأول ما يلفت النظر هو التماثل البنيوي بين: الصليب (المسيح) والفينيق وتموز وأنطون سعادة.بما يعنى أن دلالة الرمز امتزجت بدلالة الواقع وأصبح التماهي بين الأسطوري والحياتي دليلاً على نوعية الحب الذى يفضي إلى موت بطولي كهذا.

وإذا كنا سنرجئ الحديث عن الدلالة البعثية التي يكتظ بها النص حيث تُدرس في موضوعية "البعث" لا حقًا، فإن دلالة الحب الكامن خلف موت فدائى هى المعلم الرئيس لهذا النص.

ثانيًا: إن التماثل البنيوي بين "أنطون سعادة" - البطل الذى مات - وبين الرموز الثلاثة: المسيح،الفينيق، تموز، يكسب الحادثة الفردية عمقًا موضوعيًا جماعيًا؛ إذْ يكاد موت "أنطون سعادة" يتحول إلى أحد النماذج العليا في الوعى الأدونيسي(*).

(*)علق محمد جمال باروت على هذا النص بقوله:"يضمن أدونيس القصيدة مأثرة بطولية (متماثلة بنيويًا) مع (فينيق) و(معادلة موضوعية) له.وينتقل من الجميل فى الشعر (المثال الجمالى التموزي) إلى الجميل في الواقع،أى من الرمز إلى الحياة،ومن الأسطورة إلى الواقع،فيحدث عن موت افتدائي لبطل ينبعث في بلاده كوهج،بعدد الزهور والأيام والسنين.إنها مأثرة (زعيم مسيح) اعتقد أنها تقارب ما رأته النخبة القومية في موت"سعادة ".وهذا اعتقاد افترضي،غير أن ما يدعمه هو أن أدونيس كان من أكثر وأعمق المبدعين الذين هزهم موت سعادة و أثر فيهم".انظر محمد جمال باروت،الحداثة الأولى،ص ١٥٧. وجدير بالذكر أن " يوسف حلاوى " استشهد بهذا المقطع في سياق يفهم منه موافقته على افتراض باروت. انظر "الأسطورة في الشعر العربى المعاصر "حسن ٢٤٥،٢٤٦.وإذا كان ثمة إضافة فهو قناعتنا بأن الاعتبار النصى يقودنا إلى هذا التأويل.

هذا الملمح الافتدائي هو الخيط الذى يصلنا بالمحور الأخير في موضوعية الحب حيث "الحب والتجدد".

الحب والتجدد:

هنا تبلور دلالة الحب والتجدد عبر صور أربع:

الأولى: تتمحور في فعل جنسي ينشأ عن التقاء الذكورة بالأنوثة مما يحدث إخصابا يجدد الحياة.وتكون دلالة الحب هنا هي فعل الاحتضان الذكري الأنثوي في سياق يوحي بالفعل الجنسي الخلاق.لنر الوضعية الجنسية لمهيار:

هو ذا يأتي كرمح وثنيّ
غازيًا أرض الحروفْ
نازفًا – يرفع للشمس نزيفه؛
هو ذا يلبس عرى الحجر
ويصلي للكهوفْ
هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة.(١)

إن التماثل الحاصل بين العضو الذكري وبين الرمح الوثني،هو الدلالة الأولى والرئيسة على الفعل الجنسي لوضعية مهيار.هذه الدلالة تزداد شفافية وإيحاءً عبر أفعاله:الغزو،النزف اللبس،الاحتضان.وكلها ممارسات جنسية تكمل بنائية الصورة الشعرية الرئيسة.وتبقى دلالة الصلاة للكهف دلالة على الغاية المرجوة وهى التجدد والولادة حيث الكهف يرمز إلى الرحم الأنثوي؛ بما يعنى أن الصورة السالفة تتكاثف في سياق جنسي يتغيا الإخصاب وبذر نواة الحياة.

---

(١) $\frac{8-3}{853}$م[1].

الثانيةَ: وجه آخر لمهيار إذ يغدو مهيار قــرين الحيــاة، تــوأم النهار، يصبح السعي اليه بحثًا عن الحياة ذاتها؛ فيما تبقى علاقــة البحث نفسها محاطة بالشوق والمحبة التي تصــل بــين مهيــار ومحبيه. هكذا يحدثنا النص:

مت مثلنا ضع معنا يا آدم الحياةْ
أبحر بنا إليهْ
نشتاقه نحيا له – مهيارْ
توأمنا وتوأم النهارْ(١)

الثالثة: تجسد عالمًا يرتكز على المحبة والإحساس والإشــراق والبساطة. وتصبح علاقة الحكام بالمحكومين هي علاقة الاحتضان لا القهر والموت:

" يُفتح صدر عالم أهدابه المحبةُ
البساطة، الغدُ الذي لا تضمر الشمس احتمال مثله.
تحضننا الألوهة الدائمة التي تحس مثلنا – التي تحس معنا.(٢)

إن الصورة الكائنة في البيت الأخير مناطهــا الحــب والإحســاس المرهف. وهي في نهاية الأمر تدشن نوعية مجتمع ديمقراطي خصب.

الرابعة: نلتقي فيها بالصقر وقد حقق غايته وبنى أندلس الأعماق:

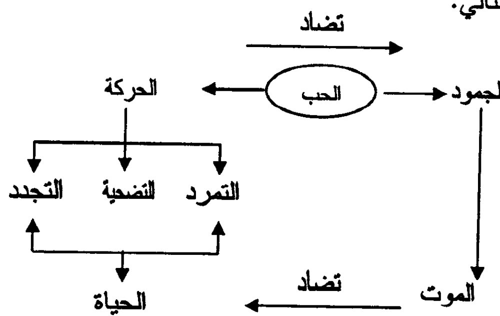
يرفع كالعاشق في تفجرٍ مريدْ
في وله الصبوة والإشراقْ
أندلس الأعماقْ
يرفعها للكون – هذا الهيكل الجديدْ
كل فضاء باسمه كتابٌ
وكل ريح باسمه نشيدْ(٣)

---

(١) $\frac{7-4}{272}$م¹.   (٢) $\frac{10-8}{169}$م¹.   (٣) $\frac{11-6}{459}$م¹.

إن الحب هنا دعامة قوية في تحقيق الحلم الأدونيسي، حلم الصقر في بناء الأندلس الضائعة. والصورة مفعمة بالشعور الإيجابي المشرق مما يكسبها حيوية وإضاءة أخاذة. لكنها تدعم، بقوة، رؤية التجدد حيث انتصار الحياة على الموت والوجود على العدم والحب على الكراهية.

إننا فى ختام دراستنا لموضوعية الحب، يمكننا أن نرصد بنيته الدلالية وهي في سياقها التناقضي الثنائي الذي يعتمد الجدل الخصب بين طرفيها وهي ثنائية: الموت / الحياة، كما يتضح في الشكل التالي:



وبهذا تنتهي دراستنا لموضوع الحب على المستوى الحضاري (الواقع العربي) لننتقل إلى دراسته على المستوى الذاتي.

المستوى الذاتي: (علاقة أدونيس بالحب):

يُطرح الحب في هذا المستوى عبر محورين:

- الحب والموت.
- الحب والشاعر.

ويبقى المحوران متداخلين بدرجة أو بأخرى.

الحب والموت:

يتمثل هذا المحور في صورة واحدة هي " موت الأب " حيث نجد دائرة الحب موصولة ولم تتأثر بالموت:

أحبه ، أحبه أعظمًا

في القبر تستعصي على الخالقينْ

أحبه سرًا عصيًا دفينْ

وجبهة مغمورةً بالترابْ

أحبه صدرًا رميمًا، وطينْ(١)

إن تكرارية الفعل المضارع "أحبه" تؤكد ديمومة الحب على الرغم من فعل الموت. بل إن فعل الموت كان وراء رسم شخصية متميزة للأب؛ لأنه هو لم يفن بالموت؛ وإنما اكتسب خصيصة أخرى تجعله قادرًا على التمرد والعصيان. إذن هو حي، ولكنه يحيا حياة نوعية تغاير نظيرتها فوق الأرض.

الحب والشاعر:

هنا يصنع أدونيس من نفسه مركزًا رئيسيًا للحب حيث تتجه إليه الكائنات في وله؛ بما يجعل منه قوة جذب ترتكز على الحب في بعده التجريدي. لنتأمل هذا النص:

يحبني الطريق والبيتُ

والحي والميتُ

وجرة في البيت حمراء

يعشقها الماءُ

---

(١) $\frac{7-3}{39}$م[1].

يحبني الجارُ
والحقل والبيدر والنارُ
تحبني سواعد تكدحُ
تفرح بالدنيا ولا تفرحُ(١)

التناغم الحادث بين الفعل "يحبني، تحبني" وبين الفاعل المسند إليه يمنح الصورة الشعرية حركية متوثبة. وهي حركية مشاعرية عبقة حيث الحب هو الفاعل المؤثر في نسيج وعيها الشعري؛ بما يجعل من النص حالة كونية تلتف حول الشاعر في إيقاع عاطفي بهيج. إن علاقة الحب الكائنة في النص ليست بين أدونيس وامرأة بحيث تكون علاقة نسوية أحادية البعد؛ وإنما هي حالة حب يفعم بها الكون فيحس بها الطريق والبيت والحي والميت.. بل إن تأمل النص يعمق إحساسنا بالحب؛ لأن هناك علاقة عشق بين الماء وبين الجرة الحمراء فكأن الكون كله، عبر موجوداته الحية والجامدة، يعيش حالة هيام عاطفي يكون الشاعر هو مركزها ومنبعها حيث تلتف حوله في وهج عاطفي حاد.

غير أن علاقة الشاعر بالحب تأخذ بعدها الرئيس عبر هذا النص:

كان إله الحب مذ كنتُ –
ما يفعل الحب، إذا متّ؟(٢)

هنا تأخذ العلاقة منحى أسطوريًا؛ إذ لسنا إزاء أدونيس الشاعر بقدر ما نحن إزاء أدونيس الأسطورة.

وأسطورة الصورة الشعرية تجعل الحب الكائن في النص مشروطًا وجوده بوجود الشاعر، ومن ثم فإن موت الشاعر يهدد

---

(١) $\frac{8-1}{35}$ م١.   (٢) $\frac{2-1}{36}$ م١.

الحب بالفناء والعدم. لهذا يكتسب الاستفهام في ختام النص دلالتـــه التعجبية التى تشف عن نرجسية الذات الأدونيسية التـــى جعلـــت الحب إفرازًا من إفرازات وجودها.

وبهذا تنتهي دراستنا لموضوع الحب فى تموزية أدونيس، لكنه ينقلنا لدراسة موضوع آخر هو موضوع " "الغربة " الذي نباشـــر علاقتنا به توًا.

الغربة: *

ينبني موضوع الغربة مـــن خيطـــين رئيســـين همـــا: الـــذات والموضوع، أو الشخصي والأسطوري، على أنه من الدقة التنبيـــه على أن الخيطين ذوا نسيج واحد حيث ترتسم الموضوعية عبـــر الذات الشاعرة، في حين أن الاغتراب الذاتي قد يتعمق ليصبح، فى نسيج النص، محورًا إنسانيًا أو قضية أمة برمتها. مـــن ثـــم فـــإن الالتقاء بين الخيطين وارد، ومع هذا فـــإن رصـــدنا الموضـــوعي يسعى لاستقلالية كل خيط على حدة.

على المستوى الموضوعي:

يتحقق هذا المستوى عبر رمزي الفينيق ومهيار.

ويتجلى ذلك من خلال صورتين:

الأولى: غربة الفينيق: وفيها يبدو التوحـــد بـــين ذات الطـــائر الاسطوري وبين ذات الشاعر إذْ غربة الفينيق ذات ثنائية متناقضة فهي تحب وتنتشي وتموت ولعًا بغيرها(1)، كما هي في الآن ذاته،

(*) ندرس موضوع الغربة هنا من خلال مفردتين هما: الغربة – التشرد. فقط

(١) $\frac{12-9}{157}$ م1.

تموت هلعًا لغيرها[١]. لكن أبرز ما يميز غربة الفينيق هو أنها:

غربة كل خالق يحترق *

يولد فيه الأفق[٢]

فالغربة الفينيقية – غربة الخلق والاحتراق حيث التجدد والبعث في قوة وعنفوان. من ثم فإن أسطورية الفينيق، وكونـه معـادلاً موضوعيًا للشاعر، تمنح موضوعية الغربة بعـدها الموضـوعي حيث يتحول الفينيق بدلالته النارية إلى موضوعية الثورة العربيـة أو الرفض والتمرد على الواقع الراهن.

الثانية: غربة مهيار: وفيها نجد محورين:

الأول: الاغتراب الإبداعي لمهيار حيـث يكـون لغـة بـين الصواري وفارسًا للكلمات الغريبة[٣].

الثاني: الاغتراب المكاني حيث ينفر مهيار من أفراد مجتمعـه ويكون تعلقه بالحدود الغريبة فينحني فوقها ويضئ[٤] وهـذا مـا يدفعه إلى التشرد لكنه تشرد طفولي خلاق[٥].

على المستوى الذاتى:

لا يزال رمزا الفينيق ومهيار حاضرين في هـذا المسـتوى إذ يجتهد الشاعر في خلق نوع من التوحد بينه وبينهما. لكننا سندرس

---

(١) $\frac{11}{157}$ م^1.

(*) فى النص الذى أورده: باروت "جاء قوله" غربة " أى بطل يحترق " ص ١٥٥.

(٢) $\frac{5-4}{158}$ م^1. (٣) $\frac{10-9}{264}$ م^1.

(٤) $\frac{6-5}{273}$ م^1. (٥) $\frac{17}{158}$ م^1.

الاغتراب الذاتي عند أدونيس عبر محورين:

الأول: الاغتراب المكاني: ويتجلى هذا المحور من خلال اغتراب الشاعر عن وطنه حيث لا أب يحنو عليه ولا أم ترعاه فيعاني الهجرة والغربة خارج أرض الوطن:

غربتك التي تميت غربتي – لا أم فوق صدرك باختناقه
لا أب يحبيك حنو قلبه.(١)(*)

الثاني: الاغتراب الإبداعي (الفكري):

وفي هذا المحور يتحد أدونيس برمزيه الفينيق ومهيار، ويسعى لإبراز تفرده الشعري الذي هو انعكاس لغربته الأيديولوجية والفكرية. إن أدونيس يحس أنه غريب فكريًا وإبداعيًا نظرًا لمواقفه ومبادئه، ونظرًا لنتاجه الإبداعي الذي يستغربه المتلقون.

بيد أن تكثيف الاغتراب الإبداعي يعد الشغل الشاغل للوعي الأدونيسي:

أغنيتي، يقال عن أغنيتي،
غريبة،
ليس بها من الركام وتر ولا صدى
وجبهتي، كما يقال، مثلها غريبة.(٢)

---

(١) $\frac{2-1}{158}$م[1].

(*) في النص الذي أورده " حلاوي " جاءت كلمة " الموثق " صفة لكلمة " صدرك " ص ٢٤٩. ونحن نرى أن دلالة البيت والسياق اللغوي يقتضيان ذلك. وكنا قد ذكرنا سالفًا مقطع أدونيس الذي يقول فيه " هجرتُها – هجرت أمي مكرهًا معذبًا...." إلى قوله: " وها أنا أعيش مثل طائر مطارد " وهو يفيدنا في رصد معاناة الاغتراب التي عاشها الشاعر. ونحن؛ إذ نشير إليه هنا نبتغي التمام الموضوعي للغربة المكانية في المحور الذاتي انظر " حلاوي " ص ٢٤٨.

(٢) $\frac{9-6}{158}$م[1].

هنا يكون اتحاد ذات الشاعر بذات الفينيق عبر صيغ الخطاب. ويأتي التعبير عن الشعر بلفظة "الأغنية" وهو يصفها بالغرابة أو بالغربة ويجعل هذا الوصف مسندًا إلى فعل مبني للمجهول ليشير إلى مصدر الصفة الذي هو الجمهور العربي العاجز عن تذوق الشعر الأدونيسي فيسمه بالغربة. ولعل الشاعر أراد أن يبرر اغترابه الشعري فنفى عنه شوائب الركام والصدى، ويقصد من ذلك التقليد الشعري القديم. وإذ يتلبس شخصية مهيار فإنه ينأى عن عادي الكلام الصادر من البراري[١] فهو كاهن مثقل باللغات البعيدة.[٢] وهو يتحرك تحت ركام التقليد في مناخ الإبداع الحداثي[٣]. من ثم فإن شعره يحوى المتناقضات: الخشونة والسحر معًا.[٤] وأخيرًا فهو لغة تتموج بين الصواري. إنه فارس الإبداع الشعري الغريب[٥].

بهذا تنتهي دراستنا لموضوع الغربة. لكن الغربة المحكمة حول الشاعر تدفعه إلى اعتناق الحلم.

وهو ما ندرسه الآن.

الحلم: *

ترتكز موضوعية "الحلم" على خيطين رئيسيين تنشأ بينهما علاقة توحد وتكامل:

---

(١) $\frac{2-1}{264}$ م1. (٢) $\frac{4-3}{264}$ م1. (٣) $\frac{6-5}{264}$ م1.

(٤) $\frac{8}{164}$ م1. (٥) $\frac{10-9}{264}$ م1.

(*) ندرس موضوع " الحلم " هنا من خلال مفردة واحدة هي " حلم "، ولإن الكلمة المفردة ذات دلالة قوية في تموزية أدونيس وبخاصة قصيدة " البعث والرماد " فقد قررنا دراستها في موضوع مستقل بذاته.

الخيط الأول: الحلم والبعث النهضوي. وفيه يتجه الحلم إلى بعث سورية القديمة أو فينيقيا، أو الأمة حسب خصوصية مفهومها لدى أدونيس.

الخيط الثانى: الحلم والصيرورة. وفيه يتجه الحلم إلى مطلق الحركة والتحول. فهو إن كان يشترك مع الخيط الأول في خصيصة التحول البعثي، أى التحول الذي يثمر التجدد والمعاصرة، فإنه يتميز عنه في وجهته التجريدية حيث لا يقف عند إطار النهضة القومية أو القطرية؛ وإنما يتمركز حول ديمومة التغيير والصيرورة بما هي منهج حياة ورؤية فلسفية.

وعلى أية حال فإن الخيطين متكاملان في صياغة المشهد الختامي لموضوع الحلم.

الحلم والبعث النهضوي:

يحلم أدونيس ببعث الحضارة القديمة من جديد، لكن كيفية هذا البعث تصاغ من خلال النص:[*]

(*) اختلفت روايات المصادر والمراجع حول المقطع الأول من قصيدة "البعث والرماد" والذي بعنوان "الحلم". فرواية الديوان ناقصة بالنسبة لنص محمد جمال باروت، ونص باروت يختلف عن نص "حلاوي" ونص "رجاء النقاش" الوارد في مجلة الآداب البيروتية. فيما يتفق نص الديوان مع نص "أوراق في الريح" طبعة دار المدى، والذي كتب تحته "صياغة نهائية". وبعد تقري هذه النصوص في مصادرها ومراجعها المختلفة رأينا أنه من الأوفق لكمالية النص أن نخالف منهجنا في الأخذ عن الديوان بأن نأخذ هذا النص عن دراسة محمد جمال باروت فنجعله في متن الدراسة، وأن نثبت نص الديوان في الهامش على النحو التالي:
"أحلم أن في يدىْ جمرةً – آتية على جناح طائرِ – من أفق مغامر – أشم فيها لهبًا – قرطاجة العصور – ألمح فيها امرأةً – يقال صار شعرها سفينة؛ – ألمح فيها امرأة – ذبيحة المصر – أحلم أن رئتي جمرةُ – يخطفني بخورها يطير بي لبعلبك – بعلبك=

أحلم أن في يديَّ جمرة
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشم فيها لهبًا هياكليًا
ربما لصورَ فيها سمة
وربما، لامرأة يقال أن شعرها الجميل
صار سفنًا
أحلم أن شفتي جمرة
أخالها قرطاجة العصور (*)

=مذبحُ – يقال فيه طائر موله بموته – وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه – يحترق – والشمس من حصاده وأفق ". الديوان $\frac{12-1}{155}$، $\frac{2-1}{156}$م[1].

أما الاختلافات بين " باروت " "وحلاوي " و " رجاء النقاش " فسوف نوردها على النحو التالي:

١- ورد النص التالي عند باروت على هذه الهيئة: ربما لصورَ فيها سمة – وربما، لامرأة يقال أن شعرها الجميل صار سفنًا ". وورد النص عينه عند حلاوي على هذه الهيئة: " ربما لصورَ فيها سمة لامرأة – يقال صار شعرها سفينة " وقد وافق النقاش حلاوي في هذا.

٢- ورد النص التالي عند باروت هكذا: " أحلم أن شفَتي جمرة – أخالها قرطاجة العصور – كل حجر شرارة " وهو ليس موجودًا بالديوان. وعند النقاش هكذا:"أحلم أن شفَتي جمرة –أخالها قرطاجة العصور–كل جمر شرارة".

انظر حلاوي ص ٢٣٢. ورجاء النقاش " البعث والرماد " الآداب، عدد ٤ ينسان ١٩٦٢ ص ١٣ ومحمد جمال باروت ص ١٥٠.

(*) تعزو الروايات القديمة إنشاء مدينة " قرطاجنة " إلى " إليسا Elissa " ابنة ملك صور، ويقال لها " اليسار ". فتقول الرواية إن أخاها قتل زوجها فأبحرت مع طائفة أخرى من المغامرين إلى أفريقيا وسمى المكان الذي استقرت فيه باسم " كارت هدشت " أي المدينة الجديدة والذي تحول بعد ذلك إلى اسم " قرطاجنة "، وهاجر كثيرون من=

كل حجر شرارة

والطفل فيها – حطب – ذبيحة المصير

مثل قبس إن لم يضئ يموت، لا يكون

آه، آه، رئتاي جمرة

يخطفني بخورها، يطير بي لموطن

أعرفه أجهله

لربما لبعلبك، ربما لمذبح هناك

قيل فيه طائر موله بموته

وقيل باسم غده الجديد، باسم بعثه

يحترق

والشمس من رماده والأفق(١)

ربما يعد هذا النص مرتكزًا أساسًا في الكشف عن الرؤيا التموزية عند أدونيس وهي رؤيا حلمية تعتمد المعرفة الميتافيزيقية الحدسية. وهنا تتكثف دلالة الحلم بالبعث النهضوي القومي الذي ينشغل به النص الأدونيسي.

وإذا تأملنا كلمة الحلم نجدها جاءت مرتين، إضافة إلى مجيئها في عنوان المقطع بما يوحي بمركزيتها الدلالية والموضوعية.

=سراة أهل صور إلى أفريقية، واستقر معظمهم في قرطاجنة فأصبحت بسبب هذه الهجرة مركزًا جديدًا للتجارة الفينيقية. وتشير الروايات إلى أن الرومان قاموا بتحطيم هذه المدينة وحرقها وأن مؤسستها "أليسار" ضحت بنفسها كما قطعت غدائر النساء لتصير حبالاً للسفن وارتمى الأطفال في النار فداءً وتضحية.

راجع دراسة النقاش "حول أدب القوميين السوريين – البعث والرماد" الآداب، ص ١٢ ودراسة باروت ص ١٥٠. تبصرف.

(١) باروت، الحداثة الأولى، ص ١٥٠، ١٥١.

غير أن المهم هو ارتباط الحلم بالنار والحرق. ففي المرة الأولى يحلم أدونيس أن في يديه جمرة. وفي الثانية يحلم أن شفته جمرة. وفي تطور دلالة الحرق تصبح الرئة بديلاً لليد والشفة دون أن تلغي خصوصيتهما الدلالية. على أن الرابط بين اليد والشفة والرئة ليس عملية الحرق ونفث النار في حد ذاتها؛ وإنما هو وحدة الغاية والهدف حيث تتكثف دلالة الحرق في المرات الثلاثة حول بعدين رئيسين:

الأول: الهدم والانهيار. فالشاعر يريد أن يحرق الواقع الفاسد ويحطم عصور التخلف والانحطاط. من ثم فالنار هنا نار تطهيرية، نار إزالة وإفناء. والشاعر هو القائم بفعل النار إذ الجمر في يده وفي شفته وفي رئته؛ بما يعنى أنه بركان يتفجر عبر منافذ كثيرة. بيد أنها جميعًا منافذ متعاونة في إتمام فعل المحرقة.

الثاني: البعث والنهضة عبر الفداء والتضحية. وهنا تكون دلالة الفينيق وإليسار وقرطاجة وعذارى قرطاجة وأطفالها ....، منجزة في بناء دلالة الموت والبعث. والموت هو تضحية بالذات عبر فعل الحرق بالنار مثلما يصنع الفينيق ومثلما صنعت إليسار وأطفال قرطاجة دفاعًا عن مدينتهم ضد الرومان.

غير أن دلالة قرطاجة على وجه الخصوص، توحي بالبعث؛ إذ هي دلالة على التميز الفينيقي والشاعر عندما يستحضرها هنا يغلب دلالة البعث على دلالة الموت والفداء.

وبهذا يصبح حلم الشاعر بالجمر هو حلمه بالبعث والنهوض.(*)

(*) علق رجاء النقاش على هذا النص فقال: "اعتقد أن المعنى الأساسي في قصيدة أدونيس هو المعنى السياسي، معنى الحنين إلى فينيقيا، والدعوة إلى بعثها وتجديدها، ولو حلف لي أدونيس وأصحابه على القرآن والإنجيل والتوراة، أنهم يقصدون مجرد معالجة فنية للأسطورة لقلت لهم أنتم كاذبون كعهدنا بكم دائمًا، ولن أقول هذا عنادًا مني وإصرارًا على رأي لا تؤيده البراهين، بل سأقوله استنادًا إلى شيئين: -

الحلم والصيرورة:

إذا كنا في الخيط الأول التقينا بالحلم والبعث عبر الفينيق، فإننا هنا نلتقي بالحلم والصيرورة عبر مهيار. ومهيار لا يكتنز دلالته في الموت والبعث كما هو الفينيق أو تموز؛ وإنما تنداح دلالته في حلقات دائرية فضفاضة تؤكد البعد المطلق للتحول والصيرورة حيث الجمع بين المتناقضات قائم في جوهر مهيار: الحركة / السكون، النهوض / الانهيار، الخلق / الفناء ... هكذا يتجسد الحلم الأدونيسي:

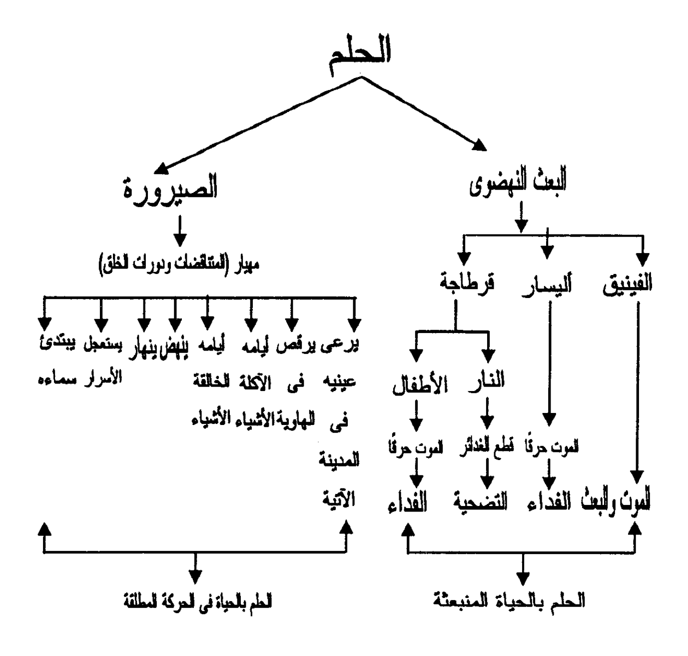
يحلم أن يرمي عينيه في
قرارة المدينة الآتية
يحلم أن يرقص في الهاوية
يحلم أن يجهل أيامه الآكلة الأشياء
أيامه الخالقة الأشياء ؛
يحلم أن ينهض أن ينهار
كالبحر – أن يستعجل الأسرار
مبتدئًا سماءه في آخر السماء.

أليس الحلم على هذه الكيفية طاقة خلاقة لا تعرف السكون؟ أليس الحلم هو المنطق الوحيد الجامع بين المتناقضات في النص تحت سياق التحول؟

وهكذا تأخذ الدلالة الحلمية في النص الأدونيسي الشكل التالي:

-الأول: النص الفني لقصيدة البعث والرماد.

ثانيًا : وجهة النظر العامة التي يبثها أدونيس في شعره وفي كتاباته النثرية ويرددها معه أدباء مجلة شعر ". الآداب، عدد ٤، ١٩٦٢ ص ١٣. ونحن إذ نثبت رأي النقاش هنا نتساءل: ألا توجد وشيجة تربط بين كلام النقاش وبين ما طرحناه في الفصل الأول حول المرجعية؟!



هكذا تنتهي دراستنا لموضوع الحلم. لكن ما يحلم به أدونيس يصطدم بالواقع. ألا يدعو هذا إلى الرفض والتمرد؟! . هذا ما يدفعنا لدراسة موضوع "الرفض".

الرفض (*)

الرفض في التموزية الأدونيسية "دال محوري" أي أن موضوعيته فاعلة في بناء مسار الدلالات الموضوعية وتسيير حركتها. وفي نصوص العينة ينهض الرفض عبر مستويين:

(*) ندرس هنا موضوع "الرفض" عبر تحليلنا لمفردات: الرفض – الهدم – الضد – الحرق ".

الأول: مستوى التجريد.

الثاني: مستوى الواقع. وهانحن ندرس المستويين في سياقهما التالي.

مستوى التجريد:

الرفض في هذا المستوى ينزع بنا صوب الحركة الدائبة. أي هو رفض مطلق لكل شيء قائم وتدمير له بمحوه وبناء جديد غيره. لنر النص الشعري :

ذاك مهيار قديسك البربري

يا بلاد الرؤى والحنين

حامل جبهتي لابس شفتي

ضد هذا الزمان الصغير على التائهين(١)

فالنص هنا يصنع من مهيار قديسًا ويلبسه شفة أدونيس ويحمله جبهته. على أن كلمة أدونيس تمزج بين دلالة الشاعر. (على أحمد سعيد) ودلالة الإله أدونيس. وفي كل الأمور، فإن بنائية النص تجعل من مهيار / أدونيس / القديس / الشاعر، جبهة رافضة لهذا الزمان. وكلمة "ضد" تؤكد المواجهة الرافضة بين الذات المفردة، وبين مطلق الزمن. وصف الزمان بالصغر يدعم رفض الشاعر

---

(١) في تحليل جابر عصفور لهذا النص ذكر أن "الإله الأسطوري يتحول - عند هذا المستوى - ليصبح صوتًا إنسانيًا، ولكن لا يفصل بين الصوت الإنساني والصوت الإلهي إلاّ الوسائط التي تخترقها موجات الصوت، صاعدة أو هابطة بين سماوات الإله وعوالم الإنسان. وعندما يتحول الصوت الإلهي - في القناع - ليصبح صوتًا إنسانيًا، فإنه يصبح أقرب إلى صوت القديس صاحب البشارة. ولكن هذا القديس يظل "بربريًا"؛ لأن بشارته بشارة من نوع مختلف، لا تشبه بشارة القديسين الذين نعرفهم. إنها بشارة لا تدعو إلى نظام أو عقيدة، بل تبشر بهدم كل الأنظمة والمعتقدات، والدخول في متاهة الرفض الذي لا يقترن إلا بمبدأ الصيرورة المطلقة للخلق والتدمير". فصول، أقنعة الشعر المعاصر، عدد ٤، يوليو ١٩٨١، ص ١٤١.

له؛ إذ لم يفلح الزمن في أن يكون وعاءً يحتوي الشاعر وينهض بأحلامه. وبهذا فإن الرفض هنا ثورة احتجاج على عصر بأكمله.

مستوى الواقع:

ويتجلى هذا المستوى من خلال محورين:

الأول: رفض السكون والواقع الجامد: وفيه يتحد أدونيس بكل من الفينيق ومهيار.

- أدونيس / الفينيق: وفيه نرصد هذه الصورة:

أزحتُ عن وجودي الركام والفراغ والدجى

هدمتُ باب سجني الكبير(*)

هدمته بلهفتي إلى السَوى(1)

فالواقع ركام وفراغ ودجي. وهي مترادفات تنمي الدلالة وتعمقها؛ بما يجعل من الواقع الجامد سجنًا كبيرًا ليس فيه إلاَّ عناصر الموت. والتعبير بالفعلين: "أزحت، هدمت" وتكرار الثاني منهما، دليل على قوة الرفض وطاقة التمرد التي تملأ الشاعر فتجعله يغلي ويثور على الواقع الفاسد.

- أدونيس / مهيار: وفيه نرصد هذه الصورة:

إنه الريح لا ترجع القهقري والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءًا من نفسه - لا أسلاف له وفي خطواته جذوره. يمشي في الهاوية وله قامة الريح(2)

(*) هذا البيت والكلمة الأولى (هدمته) من البيت الذي يليه، ليس في نص الديوان، وإنما أخذناه عن النص الذي أورده "حلاوي" ص ٢٣٦، وذلك لقناعتنا بتمام النص.

(1) $\frac{12-11}{158}$ م1.   (2) $\frac{7-5}{252}$ م1.

فمهيار يتمرد على السكون بأن يصبح الـريح أبديـة الحركـة والانطلاق حيث لا ترجع إلى الوراء. وهو في مطلق صـيرورته يخلق نوعه من نفسه رفضًا للآخرين الذين ينفيهم عنه. إن حركته في الهاوية وقامته قامة الريح. هكذا تتضام عناصر الصورة لتصنع مهيار الأسطوري الذي يرفض التقليـد والسـكون. وإذ يتجـاوز الرفض الذات المهيارية، يتجه إلى من يعيشـون الواقـع الفاسـد فيتحول إلى ضرب وحرق للحياة القشرية والاحتمـال والملامـح الوديعة المستكينة.(١) إنه ينأى عنهم فلا يلتقي بهم وعندما يلمحهـم يستدير وهو يحمل شعلة الحياة ماحيًا الماثل والراهن.(٢)

لكن صورة الرفض تتحول إلى شظايا محرقة عبر هذا النص:

وجه مهيار نار
تحرق أرض النجوم الأليفة،
هو ذا يتخطى تخوم الخليفه
رافعًا بيرق الأفول
هادمًا كل دار ؛
هو ذا يرفض الإمامه
تاركًا يأسه علامه
فوق وجه الفصول(٣)

فمهيار كائن ناري. والإخبار عن الوجه – وهو أبرز سمة دالة – بالنار يعمق الدلالة النارية في مهيار فكأنه شعلة متقـدة أو بركـان غاضب. وصياغة النص عبر عناصره اللغوية والصورية تجعل من الرفض سمة رئيسة دالة على مهيار فالتعبير بالفعل أو بالوصف في

---

(١) $\frac{3-1}{259}$م[1].   (٢) $\frac{10-7}{273}$م[1].   (٣) $\frac{8-1}{268}$م[1].

"تحرق ، يتخطى، رافعًا، هادمًا، يرفض، تاركًا" كل ذلك يكثف دلالة الحركية الرافضة في مهيار. فهو؛ إذ يحـرق المعهـود والتقليـدي (النجوم الأليفة) تمتد حركته لتجاوز حـدود السـلطان وممنوعـات السلطة ؛ لأنه يهدمها ويرفع فوقها بيرق الأفول إشارة إلى انتهائهـا وبطلان وجودها. وهو إذ يرفض الإمامه، فإنه يرفض المساومة أو المهادنة لأن غايته هي الهدم والتدمير لبنيات الواقع الجامد والثـورة عليها بتجاوزها وبناء نقيضها.

وهكذا ينتهي رصدنا لموضوع "الرفض"، لكن رفض أدونـيس يقودنا حتمًا إلى "الثورة" وهو ما ندرسه الآن.

الثورة: (*)

موضوع "الثورة" تطور لموضوع الرفض، أو هو سلوك: أكثر إيجابية من مجرد الرفض. لكن الثورة الكامنة في نفس الشـاعر والقابعة في جوف نصوص العينة لم تخرج إلى حيـز التنفيـذ؛ إذ الثورة لم تتفجر بالفعل، أي لم تندلع وتصبح واقعًا ملموسًا يحـرق الراهن الجامد ويسمح لنقيضه بالبعث والنهوض؛ وإنما ظلت الثورة في واقع النص الشعري إمكانية احتمالية تنذر بهـا الإرهاصـات الواقعية وما تكنه النفوس المتمردة. لهذا فـإن موضـوع الثـورة يدرس عبر هذا المحور فقط.

- الثورة: (الإمكانية والاحتمال)

يتبلور هذا الخيط الإمكاني الاحتمالي من خلال ثلاثة صور:

الأولى: ترتكز على فعل الموت الفدائي من أجل قيام الثـورة.

(*) ندرس هنا موضوع الثورة عبر تحليلنا لمفردتي: " الموت – النيران ".

والموت هنا إمكانية حاضرة في نفوس الناس وفي وعيهم. من ثم يصبح التلويح به إنذارًا يسوقه الشاعر إلى القوى الرابضة على صدر الحياة والمجتمع معًا. هكذا تعبر الصورة الشعرية:

للموت، يا فينيق، في شبابنا

للموت في حياتنا

منابعٌ، بيادرٌ

لها المسيح ضفتان، والصليب جبل وكرمة (*)

ليس رياح وحدة،

ولا صدى القبور في خطوره[1]

تبدو صيغة الخطاب متجهة إلى الفينيق. وهي في هذا السياق، توحد بين الذات والموضوع وتكسب الصورة إيحاءات أسطورية. وقوله "في شبابنا" إيحاء بالفتوة والقوة اللازمتين لانفجار الثورة، كما يوحي بحماس الشباب وقدرته على الإقدام والاقتحام.

وتكتسب الصورة العمق عبر إمكانية التجدد والبعث للموت الفدائي حيث له منابع وبيادر، والجمع هنا له دلالته. وهي صورة تتصل باستلهام المسيح وموته الفدائي على الصليب. وبهذه العناصر نكتشف أن الصورة الشعرية تقودنا إلى إمكانية انفجار الثورة وإمكانية التضحية من أجلها.

الثانية: ترتكز على فعل النيران والحرق من أجل الثورة وما ينجم عنها من ولادة جديدة للبطل والمجتمع والحياة. وهنا تصبح

(*) هذا البيت ليس في نسخة الديوان الذي بين أيدينا وقد أخذناه عن النص الذي أورده حلاوي ص ٢٤٦.

(١) $\frac{13-8}{159}$ م[1].

الثورة نيرانًا كامنة في الجذور تمجد اللحظة التى تحرق فيها العالم ليتجدد مرة ثانية:

نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطل

مدينة جديدة

يولد إنسان على شاكلة الحياة (*)

شاكلة التراب والنبات

نيراننا الخفية الحدود في جذورنا (**)

تمجد الهنيهة المفردة الأبيدة التى بها (***)

يحترق العالم كى يصير عالمًا مثل أسمه (****)

مثل اسمك – الرماد والتجدد،

مثل اسمك – الحياة والمحبة التي تموت فدية

تحرقنا، تربطنا بريشك المرمد

لنهتدي[1]

الفعل الثوري الناري هنا فعل إزالة وتطهير، فعل هدم وتدمير

(*) هذا البيت والذي يليه ليسا موجودين في نص الديوان وقد أخذناهما عن النص الذي أورده باروت ص١٥٨.

(**) كلمة "جذورنا" وردت في نص باروت "شروشنا". ص ١٥٧.

(***) كلمتا "المفردة الأبيدة" ليستا فى نص الديوان وهما عن نص باروت. ص ١٥٧.

(****) كلمة "اسمه" لم ترد في نص الديوان، وكلمة "مثل" لم ترد إلاّ مرة واحدة. وقد اعتمدنا هنا على نص باروت بعدما قارنا بين النصوص كلها في مصادرها ومراجعها وتبين لنا أنه أوفي النصوص وأكملها. وهنا نشير إلى أن باروت وحلاوى اتفقا في كلمة "شروشنا" لكن نص حلاوي ليس فيه "المفردة الأبيدة" وهو ما شذ فيه نص باروت. انظر حلاوي ص ٢٤٤.

(١) $\frac{13-5}{166}$م1.

لبنيات الفساد والجمود، وهو، في الآن نفسه، فعل صيرورة وتوليد وتجديد للحياة المرمدة. لهذا يتحد الحرق الثوري بالحرق الفينيقي، أى أن كلاً منهما يحل في الآخر لتكون الدلالة الرئيسية هي البعث والتجدد من أنقاض الرماد والواقع. لهــذا يســعى الشــاعر إلــى الارتباط بريش الفينيق ليحترق معه. وبه يكون فعل الحرق، فــي خاتمة الصورة، هو فعل الهداية والرشد، وكأن الشاعر والمجتمــع والحياة سوف يثوبون إلى رشدهم عبر النار والثورة التي تصــحح المسار وتعدل إجراءات الأمور.

الثالثة: ترتكز على فعل المواجهة بين القوى الثورية ممثلة في ذات الشاعر، وبين القوى الرجعية ممثلة في عائشة. وفيها يظــل اتحاد الشاعر بالنار والفينيق ليحرق ويدمر عائشة التي هي كتــف الأسمنت وخواصر الحديد وتكية مهدمة(١). أما الشــاعر فاســمه التجدد(٢). واسمه الغد(٣). وهو مشتعل في داخله حيث يكمن فــي أعماقه الفينيق(٤) فيتحد به ليعيش به نار حاضره(٥) التــي تحــرق الحاضر وتجدد الحياة.

هكذا ينتهي موضوع الثورة، لكن الثورة المندلعة فــي أعمــاق أدونيس ليست سدىً ولا يذهب رفضه وتمرده هباءً. إنه يحترق من أجل البعث والميلاد. وهو ما يدفعنا لدراسة هذا الموضــوع ومــا يتفرع عنه.

---

(١) $\frac{1-9}{166}$ م1.

(٢) $\frac{11}{168}$ م1.

(٣) $\frac{12}{168}$ م1.

(٤) $\frac{14-13}{168}$ م1.

(٥) $\frac{15}{168}$ م1.

البعث والميلاد (*)

في دراستنا لموضوعي "الحب والحلم" أشرنا إلى خصيصة البعث والتجدد. هذه الإشارة الموضوعية هي ما يصل بين هذين الموضوعين وبين موضوع البعث والميلاد. على أن تكاملية الرؤية النقدية تلزمنا القول بأن هذا الموضوع "البعث والميلاد" ذو صلة حميمة بكل موضوعات التموزية الأدونيسية؛ إذْ العلاقات والمسارات الدلالية مفتوحة بين الموت الرابض على صدر الواقع العربي وعلى ذات الشاعر، وبين البعث والولادة التي هي غاية الشاعر ومناط رؤياه التموزية. من ثم فهي علاقات تناقض جدلي وتوليد حيث ينبثق النقيض من النقيض ويتولد الضد من الضد. وهنا تكمن خيوط العلاقة التوليدية التي تجعل موضوعية البعث والولادة ناتجًا منطقيًا وتلقائيًا للموضوعات السالفة وهو ما يحكم زوايا المشهد الموضوعي ويجعل أركانه متسقة ومنسجمة.

وتتكون خيوط الربط والبناء لموضوع "البعث والميلاد" من مستويين متكاملين:

- المستوى الموضوعي.
- المستوى الذاتي.

والمستويان يبنيان معًا موضوعية البعث والولادة المتجددة.

المستوى الموضوعي:

ويتكون هذا المستوى من أربعة محاور هي:

المحور الأول: الموت والبعث (النار): وفيه تنصهر الذات الأدونيسية بالموضوعية الأسطورية وبلحمة الواقع العربي، ويتجلي

(*) ندرس موضوع "البعث والميلاد" من خلال تحليلنا لمفردات: " البعث - البدء - الخلق - الولادة - التجدد ".

ذلك عبر ثلاث صور:

الأولى: نار الفينيق. وهي نار تضرم من الرغبة والحلم بأن يتحول الشاعر إلى جمرة يمسكها في يده أو في فمه أو في رئته. على أنه، في الحالات الثلاثة يحلم ببعث قرطاجة وبعلبك ... يحلم أن يحل في الفينيق ليحترق بالنار فينبعث الغد والشمس والأفق من رماده(١).

وإذْ يغترب الفينيق، يكون اغترابه مقترنًا بنار الخلق وولادة الأفق(٢).

بيد أن صورة البعث الناري تتعمق عبر هذا النص:

فينيق خلَّ بصرى عليك، خلِّ بصرى،

فينيق متْ، فينيق متْ

فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد:

صار شبه الرماد، صار شررًا

والغابر استفاق من سباته

ودبَّ في حضورنا (٣)

فالعلاقة بين أدونيس والفينيق علاقة توحد وامتزاج، والعلاقة بين الموت حرقًا وبين البعث والتجدد، هي علاقة لزومية توليدية يثق بها الشاعر. وتأتي دعوة الشاعر للفينيق بأن يموت، استعجالاً للحظة البعث المنبثقة من رماد الحرق. من ثم يتحول "شبه الرماد" إلى "شرر" ويستفيق الغابر من رقدته ليدب في الحاضر الميت فيمنحه البعث والحياة. إن الصورة برمتها نارية بقدر ما هي بعثية تجديدية. والشاعر لا يفتأ يكرر الصورة بعناصرها ملحًا على "لحظة الانبعاث"(٤). ويجتهد النص الشعري في صنع إله مقدس من

---

(١) $\frac{12-1}{155}$، $\frac{2-1}{156}$م1.

(٢) $\frac{5-3}{158}$م1.

(٣) $\frac{16-11}{169}$م1.

(٤) $\frac{16-14}{172}$م1.

الفينيق ينحني له أدونيس ويخشع بين يديه متضرعًا إليه أن يشعل الحريق(١). فيما يظل الشاعر متعلقًا بحلمه الرئيس:

فخلني لمرة أخيرة أحلم يا فينيق°

أحتضن الحريق°

أغيب في الحريق°

فينيق، يا فينيق°

يا رائد الطريق°(٢)

الثانية: التضحية والفداء عبر الموت الحادث لبطل واقعي هـو "أنطون سعادة". وسعادة في موته وكما يصوره ويوظفه الـنص، يتماثل مع موت الفينيق أو المسيح أو الحسين.. إلخ. وهو في نهاية الأمر، موت يفضي إلى بعث وتجدد:

وأمس مات واحد

مات على صليبه

خبا وعاد وهجه

كان يرى بحيرةً من كرز

حريقة من الضياء، موعدًا

خبا وعاد وهجهُ

من الرماد والدجى

تأججا

وهاله أجنحة بعدد الزهور في بلادنا

بعدد الأيام والسنين والحصى(٣)

---

(١) $\frac{17-16}{172}$ م1. (٢) $\frac{19-18}{172}$، $\frac{3-1}{173}$ م1. (٣) $\frac{18-13}{159}$، $\frac{4-1}{160}$ م1.

فالموت الفدائي هنا ليس عدمًا وفناء، إنه بعث وولادة وتجدد.. بل إن الموت يعمق الحياة حيث يبعث البطل أكثر ضياءً وأعظم توهجًا وتأججًا مما كان. وهو ينمو ويزدهر حتى يعم البلاد كلها فيكون تكاثره بعدد الزهور والأيام والسنين والحصى.

وهو إذ يعمق الصورة يجعل الموت الفدائي ناجمًا عن الحب والإحساس بالآخرين.(١)

الثالثة: نار مهيار، وهى نار تأتي بشارة بالبعث والتجدد. لكن مهيار يحل فيها محل الفينيق فيبقى الرمزان متماثلين وتبقى الدلالة نارية بعثية:

لاقيه يا مدينة الأنصار°
بالشوك، أو لاقيه بالحجار°
وعلقي يديه°
قوسًا يمر القبر°
من تحتها، وتوجي صدغيه°
بالوشم أو بالجمر°
وليحترق مهيار°(٢)

المحور الثاني: الموت والبعث: (الماء): وفيه تندغم الذات الأدونيسية بالرموز الثلاث: تموز – مهيار – الصقر، عبر عنصر الماء. وهنا يكون البعث مائيًا ليتماثل مع نارية الفينيق.

ويتبلور هذا المحور عبر ثلاث صور:

الأولى: البعث التموزي. وفيه يكون فعل الموت وسيلة البعث والحياة عبر استثمار السياق الأسطوري لحادثة قتل تموز على يد الخنزير البري. هكذا يتجلى تموز الإله حياة خصبة:

---

(١) $\frac{6-5}{160}$ م1.   (٢) $\frac{7-1}{262}$ م1.

تموز يستدير نحو خصمه
أحشاؤه نابعة شقائقًا ووجهه حدائق من المطر
ودمه، هادمه جرى
سواقيا صغيرة تجمعتْ وكبرتْ
وأصبحتْ نهرْ
ولا يزال جاريا -ليس بعيدا من هنا -
أحمر يخطف البصرْ.
واندثر الوحش وظل خصمه الإله
ظل معنا شقائقا
جداولاً من الزهر
وظل في النهر.(١)

إن حركة النص حركة مائية بعثية تعتمد النسق الأسطوري في الإيحاء و التوصيل. والعنصر المائي من خلال تموز و الغمائم والمطر والدم والسواقي والنهر ... كثيف الدلالة في الإخصاب والبعث والتجدد. وإذا كان ثمة موت يطرحه النص الشعري، فهو موت مزدوج. موت الخصم الذي يصارع تموز، وهو ذو دلالة عدمية، وموت تموز وهو ذو دلالة بعثية خصيبية؛ إذ الدم و الماء والمطر .... عناصر تتحول إلي شقائق وجداول من الزهر. وهذا انتصار عظيم للحياة علي الموت، والخصب علي الجدب والعقم والجفاف.

الثانية: البعث المهياري. وفيه لا تكون حركية البعث عبر فعل الموت الافتدائي؛ وإنما عبر الخصيصة الحركية لمهيار؛ إذ هو كائن في التلابيب والأعماق والجذور يدفع بحركة البعث إلي أعلي ويعلن عنها في صخب. هكذا تتبلور حركية البعث المهياري:

---

(١) $\frac{18-11-1}{170}$، $\frac{4-1}{171}$م^2.

يهبط بين المجاذيف بين الصخورْ
يتلاقى مع التائهينْ
في جرار العرائس
في وشوشات المحارْ ؛
يعلن بعث الجذورْ
بعث أعراسنا و المرافئ و المنشدينْ –
يعلن عث البحارْ.(١)

إن بنائية النص تعتمد تكنيك الثنائيات المتناقضة فـى تفجيـر الدلالة المرجوة. لكن التناقض هنا وكما أسلفنا ليس تناقض الموت والحياة بقدر ما هو تناقض الحركة هبوطًا وصعودًا فـأدونيس؛ إذْ يهبط إلى الجذور؛ وإذ يغور فى جزئيات الماء بين المجاذيف وبين الصخور، فهو يصعد بفعل البعث و البشارة بحياة البحار.

وفي زاوية أخري من صورة البعث المهياري نلمح هذا النص:

غير أن السماءَ
رفت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كي تدليَّ
وجهه، فوقنا، جرسا أخضرا(٢)

فالسماء ذات السقف المطير تدنو مبشرة بوجه مهيار الأخضر. والخضرة بشارة الخصب والتجدد.

الثالثة: بعث الصقر: وفيه يتحد أدونيس بالصقر فـي رحلتـه المضنية بحثا عن الحياة وبعث الحضارة العربية في الأندلس وهنا تتكون صورة البعث عبر نصين:

---

(١) $\frac{7-1}{260}$ م^2.　　(٢) $\frac{7-4}{266}$ م^1.

الأول: يجسد نزعة الشاعر إلي الماء حيث هو سر البعث والحياة:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابه
سويت كل حجر سحابة
تمطر فوق الشام و الفرات،
لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الآجالْ
لو أنني أعرف أن أكونْ
نبوءة تنذر أو علامة،
لصحت ياغمامة
تكاثفي و أمطري
باسمي فوق الشام و الفراتْ
بالله ياغمامه...
السماء انفتحت،
صار التراب
كتبا، و الله في كل كتابْ
ساهر(١)

إن النص، عبر تضافر عناصره، علي درجة عالية من الدلالة البعثية. وهي دلالة، فوق كونها مائية، تعتمد الكشف الصوفي أو الحلولية حيث نجد، في نهاية النص، أن السماء انفتحت وتحول التراب إلي كتب والله أصبح حالا في كل كتاب. وهذا نزع صوفي، لكن دلالته تؤكد البعث و التجدد.

الثاني: يتم عملية البعث والبناء؛ إذْ الصقر يبني أندلس الأعماق ويحمل للغرب حصاد الشرق:

---

(١) $\frac{17-12}{456}$، $\frac{8-1}{457}$م[1].

والصقر في متاهه ،في يأسه الخلاقْ
يبني علي الذروة في نهاية الأعماقْ
أندلس الأعماقْ
أندلس الطالع من دمشقْ
يحمل للغرب حصاد الشرق(١)

المحور الثالث: الموت والبعث / (جدلية الماء والنار): وفيه تتضافر ثنائية الماء والنار لتصنع دلالة البعث والميلاد عبر رموز تموز والفينيق ومهيار. ويتضح ذلك من خلال صورتين:

الأولي: تجد الامتزاج المائي الناري عبر رمزي تموز والفينيق فيصبح موت الفينيق بعثا مائيا عبر الشقائق والحياة لنتأمل هذا النص:(*)

---

(١) $\frac{17-12}{456}$ ، $\frac{8-1}{457}$ م١.

(*) حلل جابر عصفور هذا النص تحليلاً أسطوريا فقال:"من السهل أن نلاحظ أن العلاقة بين الإله – الأب والإله – الابن ليست هي نموذج العلاقة البروميثية (بروميثيوس) وإنما هي نموذج آخر يتصالح فيه الإله الأب مع الإله الابن، ليصبح التحول بينهما أقرب إلي النموذج المتحول– بعض مكونات الوعي الأسطوري للشيعة المسلمين عن القبس الإلهي (النار) الذي ينتقل من النبي إلي علي و من علي إلى الأئمة من بعده. لكن انتقال هذا القبس– أو النار– يتم في شكل أقرب إلي الحلول. مما يسمح بامتزاج عناصر من التصوف وصلت بين النار والحلول في أسطورة الحلاج... إن " فينيق " الإله– الأب عندما تدمره النار موحدة بينه و بين "أدونيس" الإله– الابن، يتحول إلي حرائق مثلما يتحول إلي شقائق ... و يعكس دمار الأب و تخلقه – عند هذا المستوى – دمار الابن و تخلقه، عندما يمر الابن بنفس الدورة، ولكن تجليات أخرى. ولذلك فإن الشقائق التي تزهر من احتراق الفينيق و تنبت من دمائه – في قصيدة البعث و الرماد – ليست سوى الزهور التي تبرعمت من جراح أدونيس الإله الجميل الذي مزقه خنزير بري. إنها – في الحالتين – نبت يمزج لونه بين لوني الدم و النار، فيوجد بين الشقائق التي تنبثق من الرماد و الشقائق التي تنبت من دماء أدونيس الممزق. والكلمة اليونانية للزهرة التي نبتت من دماء أدونيس anemone مشتقة من anemos النسم و الريح، فترتبط بنسمة الخلق المجددة، والتلاقح بين الزهور – غبار الطلع. و يقرن فريزر– بين هذه الزهرة (الأنيموني) و(شقائق النعمان) جاعلا منهما شيئا واحدا ".
انظر: فصول، العدد ٤ يوليو ١٩٨١، ص ١٣٤، ١٣٥.

فينيق متْ ، فينيق متْ

فينيق ، و لتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

فينيق يا رماد، يا صلاة[1]

فبناء النص يعتمد المزج بين العنصرين: الماء / النار في سياق تضافري يخلق الحياة. لكن الملاحظ أن مسألة الخلق أو البعث مرتبطة بفعل الموت. فإذْ يموت الفينيق تندلع الحرائق. أو هي تندلع لتميته، ثم تزهر الشقائق وتنبثق الحياة. ويكاد النص يوحد بين اللحظتين: لحظة الموت / الحرق، و لحظة الحياة / الشقائق وكأن المسألة عملية ميكانيكية أو حقيقة منطقية تعتمد المقدمات والنتائج المؤكدة. وقد كرر أدونيس هذا النص في بنية قصيدته "البعث والرماد" مما يشير إلي مركزية الصورة الشعرية وإلحاح رؤيا الموت والبعث في نسق رؤياه التموزية.

الثانية: تجسد مهيارًا بمفرده ثنائية متضافرة من الماء والنار. وهذه الثنائية في إيقاعها الجدلي التناقضي تنحو منحى الخلق والبعث فيكون مهيار متماثلا مع تموز و الفينيق معًا. وهذا ما يصل الرموز الثلاثة بخيط وصل واحد. لنتأمل هذه الصورة:

يأخذ من عينيهْ

لألأة، من آخر الأيام و الرياحْ

شرارة ؛ يأخذ من يديهْ

من جزر الأمطارْ

جبلة ويخلق الصباح[2]

---

(١) $\frac{14}{165}$، $\frac{4-1}{166}$م^2.

(٢) $\frac{5-1}{271}$م^2.

فالجمع بين المطر و الشرر في عملية الخلق، يعني الجمع – أسطوريا – بين الفينيق وتموز، النار والماء وهو جمع جدلي خصب يجعل من رمزية مهيار امتدادا خصبيًا لرمزية الفينيق وتموز علي الرغم مما بينهما من تناقض.

ولقد نطق الساحر، أمام تيمور، بكلمة الحق؛ إذْ عجز عن تحقيق موت مهيار والخلاص منه فقال:

كأنه من طينة
مجهولة الفروع و الأصول / أنت نار
في الأرض، وهو نار في الأرض و السماء،
وهو النفس المزروعْ
في رئة الحياة ...[١]

فمهيار الناري هنا يصبح ذا كثافة مائية في هذا النص:

ومهيار دم" وماء
والأرض مثل وجهه،
تبدأ مثل صوته ...
والناس يولدون[٢]

هنا يصبح مهيار معينا للبعث و الولادة الجديدة حيث انتصر علي تيمور و منح الناس حق الحياة والتجدد

المحور الرابع: الموت والميلاد: (مهيار): وفي هذا المحور لا يكون البعث عبر التضحية والفداء لا ينبثق من شعلة النار ودماء الحرائق أو يتفجر من ينابيع المياه؛ الميلاد، هنا، يخرج من الموت

---

(١) $\frac{18-14}{363}$ م2.   (٢) $\frac{19-16}{364}$ م2د.

بعيدا عن الصنوف السابقة فكأن مهيارًا يملــك خاصــية الخلــق والإيجاد من العدم أو الموت. ويتضح ذلك عبر صورتين:

الأولى: ترتكز علي فعل الولادة و التجدد عبر الموت والسكون والجماد:

في الصخرة المجنونة الدائرةْ

تبحث عن سيزيفْ ،

تولد عيناه(١)

فالولادة هنا في فضاء الصخر والجماد. وتأخذ هذه الصورة في التنامي فتولد العينان مرات عديدة. فمرة تولد عيناه مــن الأعــين المطفأة الحائرة.(٢) ومرة أخري تولد عيناه من جثة المكان حيــث العالم لا لغة تعبره ولا صوت(٣)

الثانية: ترتكز علي كينونة مهيار حيث يسكن في صلب الحياة فهو وحده البذرة الأمينة الكائنة في قرار الحياة فيضمن ديمومتهــا وبقاءها المتجدد(٤).

بهذا تنتهي دراستنا لموضوع البعث والميلاد علــي المســتوى الموضوعي لتنتقل إلي دراسته علي المستوى الذاتي.

المستوى الذاتي:

يتكئ هذا المستوى علي محور واحد تجسده صورة واحدة هي موت الأب بفعل الاحتراق نارا. و إذْ يستثمر أدونيس حادثة موت الأب حرقا بالنار لا يجعل من موته عــدما وفنــاء؛ وإنمــا بعثــا وتجددا. فالنار التي حرقت الأب لم تمته؛ وإنما عادت به للمنشــأ الأول حيث ديمومة الحياة و أبديتها. هكذا يخاطب أدونيس النار:

---

(١) $\frac{3-1}{257}$ م¹. (٢) $\frac{6-4}{357}$ م¹. (٣) $\frac{12-7}{257}$ م¹. (٤) $\frac{7-6}{261}$ م¹.

يالهب النار الذي ضمه
لا تك بردا، لا ترفرفْ سلامْ
في صدره النار التي كورت
أرضا عبدناها و صيغت أنامْ
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل(١)

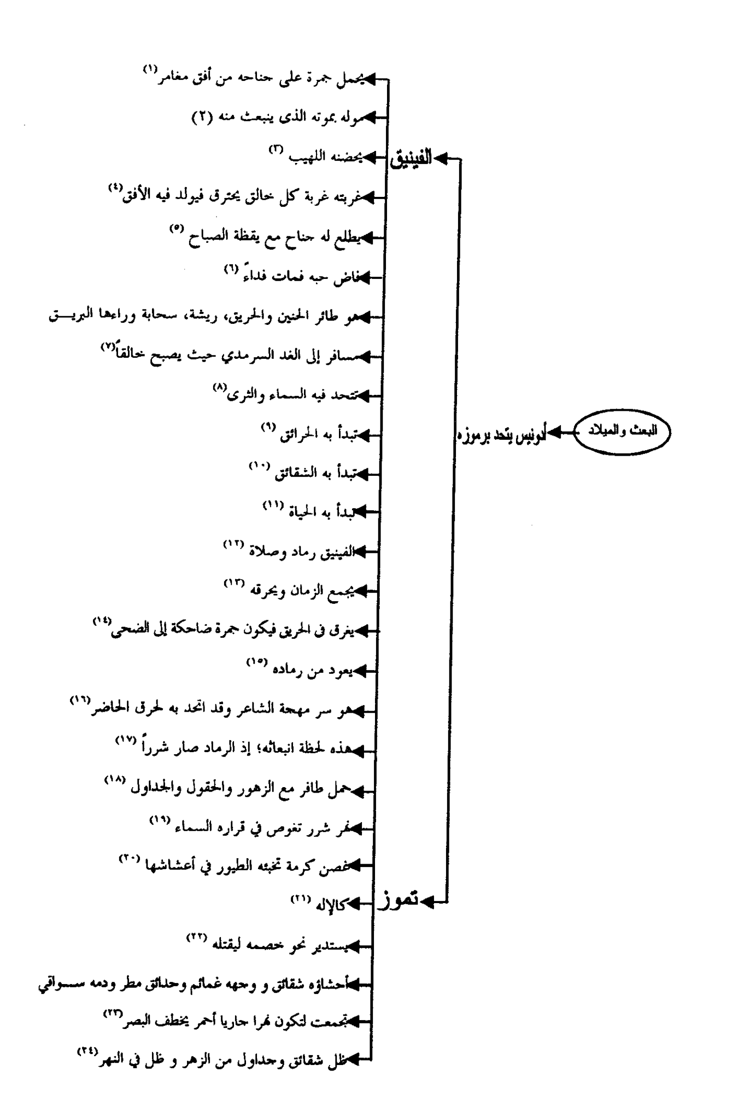
فصيغة الخطاب الأدونيسي تخالف نسق الخطاب القرآني للنار في حادثة النبي إبراهيم ﷺ. وهذا التناص التناقضي يقلب دلالة الموت بالنار من الفناء إلي البعث والتجدد؛ لأن النار هنا مصدر الخلق و البعث و التجدد فكأنها نار الفينيق التي تحرق الضعف والهرم لتلد الشباب والحياة الفتية(٢).

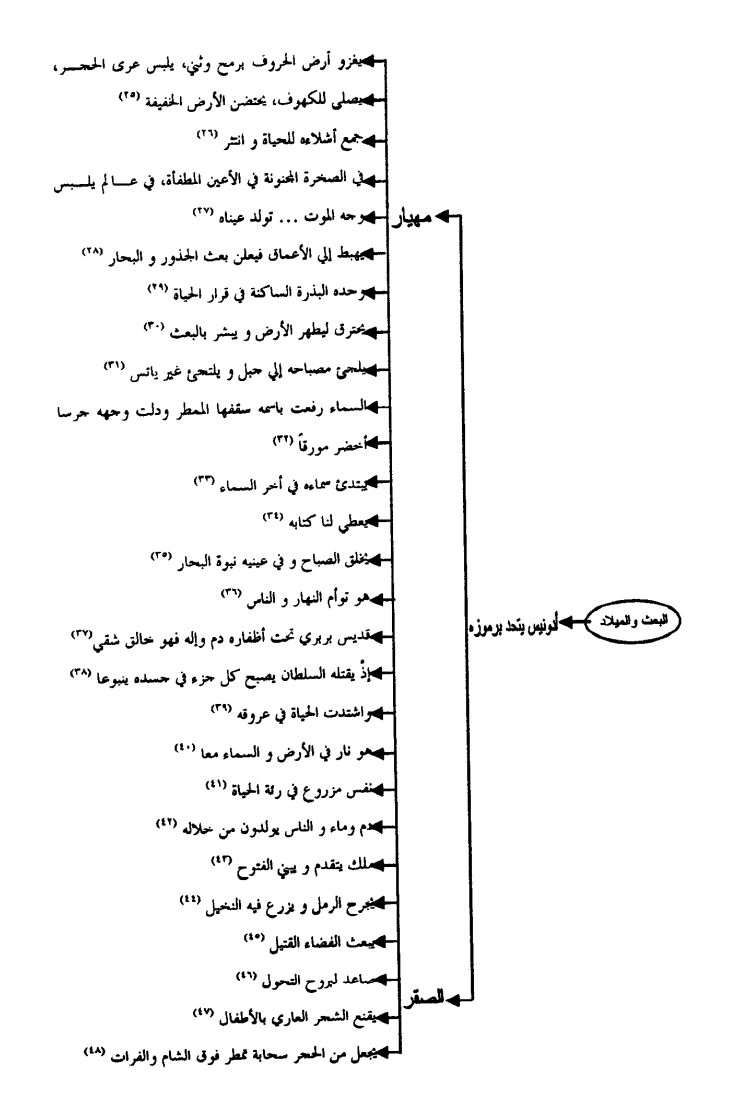
وهكذا تنتهي دراستنا لموضوع "البعث والميلاد" لكن الدلالة الموضوعية لهذا الموضوع تزداد إيضاحًا وتفصيلاً عبر الجدول الوصفي التالي:-

---

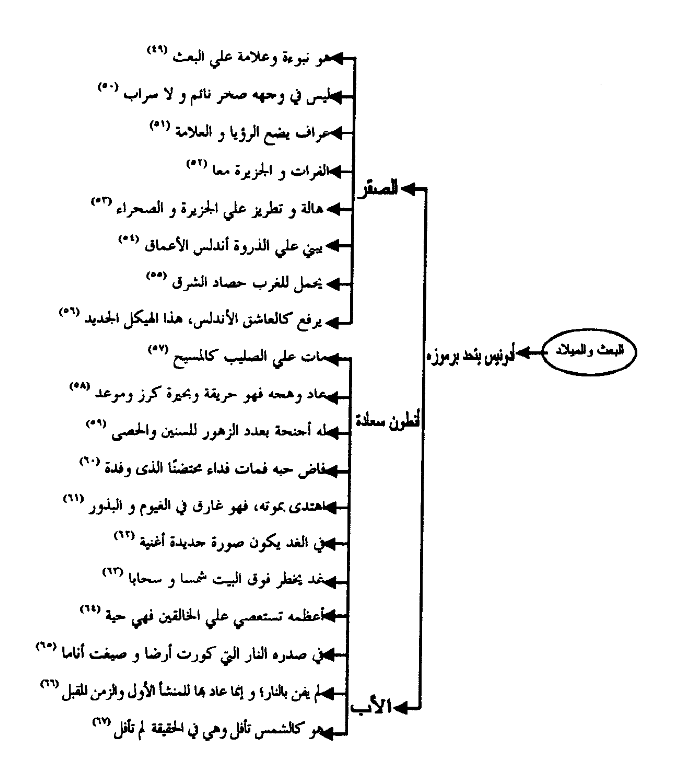
(١) $\frac{11-8}{39}$، $\frac{3-1}{40}$م2.

(٢) يحدثنا أدونيس عن حادثة موت أبه محترقا بالنار فيقول: "كان مسافرا في سيارة عادية من المدينة إلي القرية، و تسربت نار فيها أظن من علب البنزين أو أشياء قابلة للاحتراق كانت موضوعة بين الركاب فاحترقت السيارة بكاملها، فمات الجميع ولم ينج أحد. ومن الغريب أنني حينما أتذكر هذه الحادثة، أذكر حادثة أخرى كنت سأذهب ضحيتها أنا شخصيًا هذه المرة. حينما كنت طالبًا كان لي أصدقاء دعونى إلى قضاء عطلة الأسبوع بينهم، وحدث أن صعدت إلى السيارة الكبيرة معهم، لكنني بالصدفة تذكرت أني نسيت شيئًا ما، أو موعدًا، فنزلت من السيارة، ولم أصل إلى بيتي حتى بلغني خبر انقلاب السيارة واحتراقها، ووفاة جميع ركابها ..." عن حوار بعنوان " ذاكرة الشعر " أجراه مع أدونيس " علال الحجام ". مجلة " شئون أدبية " الإمارات، عدد ١٦ ص ٢٢١.


البعث والميلاد
أدونيس يتحد برموزه
الفينيق
يحمل جمرة على جناحه من أفق مغامر[1]
موله بموته الذى ينبعث منه (٢)
يحضنه اللهيب [3]
غربته غربة كل خالق يحترق فيولد فيه الأفق[4]
يطلع له جناح مع يقظة الصباح [5]
فاض حبه فمات فداءً [6]
هو طائر الحنين والحريق، ريشة، سحابة وراءها البريـــق
مسافر إلى الغد السرمدي حيث يصبح خالقاً[7]
تتحد فيه السماء والثرى[8]
تبدأ به الحرائق [9]
تبدأ به الشقائق [10]
تبدأ به الحياة [11]
الفينيق رماد وصلاة [12]
يجمع الزمان ويحرقه [13]
يغرق فى الحريق فيكون جمرة ضاحكة إلى الضحى[14]
يعود من رماده [15]
هو سر مهجة الشاعر وقد اتحد به لحرق الحاضر[16]
هذه لحظة انبعاثه؛ إذ الرماد صار شرراً [17]
حمل طافر مع الزهور والحقول والجداول [18]
شرر تغوص في قراره السماء [19]
غصن كرمة تخبئه الطيور في أعشاشها [20]
تموز
كالإله [21]
يستدير نحو خصمه ليقتله [22]
أحشاؤه شقائق و وجهه غمائم وحدائق مطر ودمه ســـواقي
تجمعت لتكون نهرا جاريا أحمر يخطف البصر[23]
ظل شقائق وجداول من الزهر و ظل في النهر[24]



البعث والميلاد
أدونيس يتحد برموزه
مهيار
يغزو أرض الحروف برمح وثني، يلبس عرى الحجر،
يصلي للكهوف، يحتضن الأرض الخفيفة (٢٥)
جمع أشلاءه للحياة و انتثر (٢٦)
في الصخرة المجنونة في الأعين المطفأة، في عالم يلبس
وجه الموت ... تولد عيناه (٢٧)
يهبط إلي الأعماق فيعلن بعث الجذور و البحار (٢٨)
وحده البذرة الساكنة في قرار الحياة (٢٩)
يحترق ليطهر الأرض و يبشر بالبعث (٣٠)
يلجئ مصباحه إلي جبل و يلتجئ غير يائس (٣١)
السماء رفعت باسمه سقفها الممطر ودلت وجهه جرسا
أخضر مورقاً (٣٢)
يبتدئ سماءه في آخر السماء (٣٣)
يعطي لنا كتابه (٣٤)
يخلق الصباح و في عينيه نبوة البحار (٣٥)
هو توأم النهار و الناس (٣٦)
قديس بربري تحت أظفاره دم وإله فهو خالق شقي (٣٧)
الصقر
إذْ يقتله السلطان يصبح كل جزء في جسده ينبوعا (٣٨)
واشتدت الحياة في عروقه (٣٩)
هو نار في الأرض و السماء معا (٤٠)
نفس مزروع في رئة الحياة (٤١)
دم وماء و الناس يولدون من خلاله (٤٢)
ملك يتقدم و يبني الفتوح (٤٣)
يجرح الرمل و يزرع فيه النخيل (٤٤)
يبعث الفضاء القتيل (٤٥)
صاعد لبروج التحول (٤٦)
يقنع الشجر العاري بالأطفال (٤٧)
يجعل من الحجر سحابة تمطر فوق الشام والفرات (٤٨)



---

(١) $\frac{3-1}{155}$ م5. (٢) $\frac{12-11}{155}$، $\frac{2-1}{156}$ م1. (٣) $\frac{1}{157}$ م1.

(٤) $\frac{5-3}{158}$ م1. (٥) $\frac{6-4}{159}$ م1. (٦) $\frac{4}{160}$ م1. (٧) $\frac{10-9}{165}$ م1.

(٨) $\frac{11}{165}$ م1. (٩) $\frac{1}{166}$ م5. (١٠) $\frac{2}{166}$ م1. (١١) $\frac{3}{166}$ م1.

(١٢) $\frac{4}{166}$ م1. (١٣) $\frac{9-7}{167}$ م1. (١٤) $\frac{13-10}{167}$ م1. (١٥) $\frac{16-11}{167}$ م1.-

بهذا الجدول الوصفي لموضوع "البعث والميلاد" تنتهي دراستنا لــه،

-(١٦) $\frac{17-15}{168}$م^{1}. (١٧) $\frac{15-13}{169}$م^{5}. (١٨) $\frac{4-3}{170}$م^{1}. (١٩) $\frac{7-6}{170}$م^{1}.

(٢٠) $\frac{9-8}{170}$م^{1}. (٢١) $\frac{10}{170}$م^{1}. (٢٢) $\frac{12}{170}$م^{1}. (٢٣) $\frac{19-13}{170}$م^{1}.

(٢٤) $\frac{4-2}{171}$م^{1}. (٢٥) $\frac{8-3}{253}$م^{5}. (٢٦) $\frac{6-5}{256}$م^{1}. (٢٧) $\frac{12-1}{256}$م^{1}.

(٢٨) $\frac{7-1}{260}$م^{1}. (٢٩) $\frac{7-6}{261}$م^{1}. (٣٠) $\frac{7-6}{262}$م^{1}. (٣١) $\frac{8-7}{265}$م^{1}.

(٣٢) $\frac{7-4}{266}$م^{1}. (٣٣) $\frac{8}{267}$م^{1}. (٣٤) $\frac{8}{269}$م^{1}. (٣٥) $\frac{7-5}{269}$م^{1}.

(٣٦) $\frac{7}{272}$م^{1}. (٣٧) $\frac{8-1}{274}$م^{1}. (٣٨) $\frac{10}{363}$م^{1}. (٣٩) $\frac{11}{363}$م^{1}.

(٤٠) $\frac{15-14}{363}$م^{1}. (٤١) $\frac{17-16}{363}$م ر^{1}. (٤٢) $\frac{19-16}{364}$م ر^{1}.

(٤٣) $\frac{11}{453}$م^{1}. (٤٤) $\frac{13}{453}$م^{1}. (٤٥) $\frac{14}{453}$م^{1}. (٤٦) $\frac{12}{455}$م^{1}.

(٤٧) $\frac{11}{456}$م^{1}. (٤٨) $\frac{14-13}{456}$م^{1}. (٤٩) $\frac{17}{456}$م^{1}. (٥٠) $\frac{9}{457}$م^{1}.

(٥١) $\frac{14-13}{457}$م^{1}. (٥٢) $\frac{16}{457}$م^{1}. (٥٣) $\frac{5-4}{358}$م^{1}. (٥٤) $\frac{9-8}{458}$م^{1}.

(٥٥) $\frac{11}{458}$م^{1}. (٥٦) $\frac{8-6}{159}$م^{1}. (٥٧) $\frac{14-13}{159}$م^{1}. (٥٨) $\frac{8-5}{159}$م^{1}.

(٥٩) $\frac{4-3}{160}$م^{1}. (٦٠) $\frac{7-5}{160}$م^{1}. (٦١) $\frac{11-10}{171}$م^{1}. (٦٢) $\frac{13-12}{171}$م^{1}.

(٦٣) $\frac{2-1}{39}$م^{1}. (٦٤) $\frac{4-3}{39}$م^{1}. (٦٥) $\frac{11-10}{39}$م^{1}.

(٦٦) $\frac{3-1}{40}$م^{1}. (٦٧) $\frac{6-4}{40}$م^{1}.

غير أن هذا الموضوع يتولد عنه موضوعان هما: الشعر والزمن. وهو ما نأتي عليه في الحال حتى نتمم دراسة التموزية الأدونيسية.

الشعر (*)

ربما أسهمت كل الجزئيات السابقة في بلورة دور الشعر في الأفق الأدونيسي. ولقد تبين، إن إيماءً أو تصريحًا، أن الشعر هو المرتكز الرئيس في وعي أدونيس؛ إذْ يجعله محور التغيير الحضارى وبعث الأمة من رقدتها وسباتها.

ولما كانت دراستنا لموضوع "البعث والميلاد" قد استجلت محاور الرؤيا الأدونيسية البعثية عبر رموزها،فإن دراستنا لموضوع الشعر لا تخرج عن هذا السياق حيث ترتكز الأوجه الموضوعية لموضوع الشعر على محاور متداخلة تفضي إلى حتمية التغيير وبعث الواقع من جديد.

المحور الأول: الشعر فاعلية تطهير: وفيه يتحد أدونيس برمزه مهيار الذي يحمل فى عينيه نبوة البحار فيكون قصيدة غاسلة للمكان ومطهرة له من ركام القديم البالي:

أعرفه – يحمل في عينية

نبوة البحارْ

سماني التاريخ والقصيدة

الغاسلة المكانْ،

أعرفه – سماني الطوفانْ (١)

(*) ندرس موضوع الشعر من خلال تحليلنا لمفردات: شعر – أغنية – قصيدة – كلمة – كتابة "

(١) $\frac{10-6}{271}$ م1.

فالشعر هنا طوفان يزيل درن الماضي ويمحو القديم من الحياة فكأنه "نوح" يمهد الأرض لحياة قشيبة.

المحور الثاني: الشعر فاعلية تغيير: وفيه يتحد أدونيس بالصقر لكن الشعر يظهر قوة جبارة قادرة على التغيير والتحويل. إن الشاعر كائن ذو قدرة أسطورية فهو يغير الفصول(١) ويكلم الأشياء(٢) ويشارك النبات أعراسه(٣) ويقنع الشجر العاري بالأطفال(٤) إشارة إلى الخصوبة والولادة والتجدد. وهو يدجن الغرابة(٥) وهو فوق هذا وذاك يغير الآجال.(٦) أليس الشعر هنا إلهًا قادرًا على كل شئ(٧)؟ فما دام كذلك فإنه قادر على الخلق والتكوين أو إعادة البعث وتجدد الولادة كما نراه في المحور التالي.

المحور الثالث: الشعر فاعلية تكوين: وفيه يتحد أدونيس برمزيه الفينيق ومهيار ويتجلى ذلك عبر صورتين:

الأولى: يبدو فيها الفينيق الكلمة الخالقة:

وما تكون الكلمة الأخيرة – الإشارة الأخيرة؟(٨)

فالكلمة الأخيرة هنا تشير إلى أسطورة التكوين؛ إذْ في البدء كان

---

(١) $\frac{15}{455}$ م^{1}.　(٢) $\frac{16}{455}$ م^{1}.　(٣) $\frac{10-9}{456}$ م^{1}.

(٤) $\frac{11}{456}$ م^{1}.　(٥) $\frac{12}{456}$ م^{1}.　(٦) $\frac{15}{456}$ م^{1}.

(٧) من الأوفق أن نشير إلى بعض أراء أدونيس النثرية التى تعضد هذا المحور : يقول أدونيس في كتابه " زمن الشعر " إن معنى الشعر هو فعله المغير، وعلى أن الشاعر لم يعد خلاق أوهام بل صار خلاق حقائق: لم يعد الواصف المغني وإنما أصبح الثائر المحرك. هكذا تصبح القصيدة عاصفة تحمل كل شئ: السياسة والدين، التاريخ والعلم، الوحل والزهر، الجنس والموت ، القبر والولادة ، الشيخ والطفل . تصبح القصيدة خلاصة كونية ، بهواً للتاريخ يتحرك فيه الشاعر واضعاً قدميه على عتبة المستقبل"انظر:زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨، ص ١١٧.

(٨) $\frac{8}{157}$ م^{1}.

الكلمة ....، كان الله الكلمة(*) من ثم تصبح اللغة الشعرية لغة الخلق والتكوين؛ إذ لم تعد جديدة في ذاتها وحسب؛ وإنما أصبحت جديدة بما تخلقه من رؤى ووعي وتصورات تجدد الحياة وتبعثها مرة ثانية.

الثانية: يبدو فيها مهيار كائنًا ذكريًا يغزو بذكوريته أرض الحروف[1] في إشارة جنسية توحي بفعل التخصيب والذي يثمر فيما بعد وعلى فراش السرير "كتابة"[2] وتصبح الكتابة في نص آخر ثمرة الحيرة الأدونيسية، (المهيارية) والخيال والأقلام.[3]

وإذ تتكثف الدلالة الشعرية الأدونيسية حول التطهير والتغيير والتكوين، فإنها تبدو للمتلقين غريبة لم يألفوها من قبل. وهذا ما يدفعنا إلى هذا المحور.

المحور الرابع: الشعر كائن مغترب:وفيه يبدو الامتزاج بين أدونيس وبين رمزيه الفينيق ومهيار.لكن كلا الرمزين يشير إلى دلالة الاغتراب. ويتضح ذلك عبر صورتين:

الأولى: ترتبط فيها غربة الشعر والشاعر بغربة الفينيق.ويكون محور الاغتراب دافعًا إلى التميز والفرادة في الخلق والإبداع مما دفع المتلقين إلى النفور منه ودفع الشاعر إلى الإحساس بالعزلة والوحدة في مجتمعه.

وهنا تظهر مفردة "أغنية" لترمز إلى الشعر. فالشعر الأدونيسي أغنية غريبة أو يُقال عنها كذلك[4]

(*) تربط بعض الدراسات النقدية بين هذا البيت وبين ما ورد في انجيل يوحنا الأصحاح الأول: ١-٢ إذ يقول: " في البدء كان عند الله وكان الكلمة الله " انظر تحليل يوسف حلاوى في " الأسطورة في الشعر العربى المعاصر " ص ٢٣٤، ٢٣٥.

(١) $\frac{4-3}{253}$ م[1]. (٢) $\frac{2}{263}$ م[1]. (٣) $\frac{8-6}{269}$ م[1]. (٤) $\frac{7-6}{158}$ م[1].

وإذا كانت أغنية الشاعر غريبة. فإن قامته غريبة أيضًا.(١) وهذا تماثل دلالي يمزج بين ذات الشاعر وذات الإبداع الشعري فهما كيان واحد.

الثانية: تتكثف فيها الدلالة حول النأي والبعد عن العادي والمألوف من الكلام واللغات فمهيار؛ إذ يجهل هذا الكلام ويجهل صوت البراري، فلأنه كاهن متنقل بلغات بعيدة.(٢)

والحركة المهيارية هنا تخرق الركام التقليدي لتغوص في مناخ الإبداع والخلق الجديدين. من ثم يكتسب الشعر دلالة السحر، وتصبح اللغة الشعرية تموجًا بين الصوارى فيما يتمظهر أدونيس فارسًا يقتنص الكلمات الغريبة:

هو ذا يتقدم تحت الركامْ

في مناخ الحروف الجديدة

مانحًا شعره للرياح الكئيبة

خشنًا ساحرًا كالنحاسْ

إنه لغة تتموج بين الصواري

إنه فارس الكلمات الغريبةْ.(٣)

إن الاغتراب الشعري هنا هو اغتراب الخلق والإبداع والتفرد. لهذا يتجه الشعر في رؤياه إلى المستقبل باعتباره ظرفًا زمانيًا يحتوي البعث ويكتنف الولادة الجديدة. وهو ما يدفعنا إلى دراسة موضوع الزمن في التموزية الأدونيسية.

---

(١) $\frac{9}{158}$ م١.   (٢) $\frac{4-1}{264}$ م١.   (٣) $\frac{10-5}{264}$ م١.

الزمن:[1]

الزمن فى التموزية الأدونيسية ليس تزامنيًا، أى لا يخضع للتعاقب التطوري صعودًا من القديم إلى الحاضر فالمستقبل. إن خطًا بهذا النسق المستقيم لا يعرفه الزمن التموزي الأدونيسي؛ وإنما هو زمن انعكاسي أو دائري يجعل من الحاضر نقطة المركز والمحك الذي ينطلق منه شطر الماضي مبتغيًا بعثه وتجدده ليس في حيز الماضي القديم؛ وإنما في عباءة المستقبل الآتي .من ثم تكون حركة الزمن في الشعر الأدونيسي التموزي حركة ارتدادية. فما أن تصل إلي الماضي لتيقظه من رقدته حتى ترتد إلى المستقبل متجاوزة الحاضر الميت.

لهذا فإن البنية العميقة للزمن تتحرك في مسار المستقبل. بيد أن هذا المستقبل الذي يبدو نقطة وصول يسعى إليها أدونيس ما يلبث أن يتغير أو يتلاشى أو ينهار لتصبح حركة الزمن متصلة أو تكون في صيرورة دائمة لا تعرف السكون أو الثبات؛ وإنما الزمن المطلق. وإذا كان مسار الزمن الأدونيسي ينطلق من الحاضر إلى الماضي ثم يقفز صوب المستقبل، فإن دراستنا الموضوعية للزمن تتبع مساره نفسه فيكون الحاضر هو المرتكز الأولي الذي نقوم برصده.

الحاضر الزمني في الوعي الأدونيسي حاضر ميت؛ إذ يمتلئ بالمعوقات والعثرات. من ثم فالحياة الحاضرة هامشية وشكلية بل هي حياة بالية وقديمة.

وحينما يتعامل أدونيس مع الحاضر فإنه يتمرد عليه ويرفضه عبر تشخيص أعراضه المزمنة. إن الحاضر كله يتبلور في صورة

(١) ندرس موضوع الزمن من خلال تحليلنا للمفردات الآتية : " زمن – زمان – غد – الصباح – لحظة – الحاضر " .

مرضية خبيثة تنتشر في جسد الواقع العربي، إنه "ورم" كامن في نسيج البلاد.[1] وهو يتجلى في لافتات الزينة وأقفاص الذباب الأخضر[2].

لهذا ينعكس الحاضر على الشاعر ألمًا وتعبًا وتصبح أيام الحاضر فاقدة المعنى فالزمن ليس إيجابيًا ولا فعالاً إنه جدران محنطة تحيط بالشاعر من كل مكان ويصبح عليه أن يثقب هذا الجدار بحثًا عن يوم آخر[3]. وحينما تزداد قتامة الحاضر يرتج السؤال في حنجرة أدونيس:

أهنا أهنالك يوم آخر؟[4]

فعلامة الاستفهام هذه ذات دلالة عبثية فكأن اليوم المبحوث عنه لا أمل فيه.

وعندما تتفاقم ثورة الرفض تتحول إلى مواجهة حادة يبدو الزمان فيها صغيرًا ويبدو الشاعر واقفًا ضده يحاول خرقه والنفاذ منه[5].

بيد أن ثورة الرفض ونزق التمرد يتحولان إلى صراع وعراك بين القديم والحديث في فضاء الحاضر وتكون الغاية منه السيطرة على الزمن الآتي في فضاء المستقبل:

ما أعظم العراك، أي بطل سينتهي

لمن يكون الزمن الذي يجيء،

والعراك هل يموت، هل يخف، هل يظل قائمًا؟[6]

في هذه الأثناء يصبح الزمان حطبًا حلوبًا يستأهل الحرق بنار الفينيق[7] حتى يطهر الحاضر ويأذن لحياة جديدة تنبثق منه.

---

(١) $\frac{5}{164}$ م1. (٢) $\frac{7-6}{164}$ م1. (٣) $\frac{4-1}{258}$ م1. (٤) $\frac{5}{258}$ م1.

(٥) $\frac{4}{274}$ م1. (٦) $\frac{7-5}{163}$ م1. (٧) $\frac{9-7}{167}$ م1.

وتصبح اللحظة التي تندلع فيها نيران الثورة "هنيهة" أبدية ممجدة لأنها لحظة احتراق العالم الحاضر ليصير عالمًا جديدًا.(١)

أما الزمن المستقبلي فإن الفعل الموصل إليه مرتبط بالموت والبعث. فالموت فعل حادث في فضاء الحاضر. والبعث فعل سيحدث في فضاء المستقبل. من ثم تكون العودة إلى أساطير الخلق والبعث القديمة خيط وصل يربط الماضي القديم بالمستقبل المأمول مرورًا بالحاضر. وفي هذا السياق تلتقي ثلاث صور تبلور البعث المستقبلي:

الأولى: صورة الأب الذي مات محترقًا بالنار فهو كالفينيق. وإذْ يعبر أدونيس عن بعث أبيه يعبر عنه بالزمن المستقبلي:

أبي غدًا يخطر في بيتنا
شمسًا وفوق البيت يعلو سحاب (٢)

فالإخبار عن الأب الميت بالزمن المستقبلي، حكم عليه بالبعث. ومفردات الصورة عبر انحرافاتها الاستعارية تؤكد حياته مرة ثانية فهو يخطر في البيت شمسًا؛ أى يشع بالنور والحياة، ويعلو فوق البيت سحابًا، وكأن أدونيس لم يكتف بإثبات الحياة لأبيه؛ وإنما جعله مصدر حياة للأخرين. فالشمس تمنح الحياة للكائنات عبر أشعتها، والسحاب يهب الماء فهو أصل الحياة. والأب الاثنان معًا. وبهذا تكون النار التي أحرقته، هي النار التي منحته البعث وليس الفناء. لقد عاد بها للمنشأ الأول وللزمن المقبل.(٣)

الثانية: صورة الفينيق المحترق بناره بغية البعث الجديد. وفيه نرى اقتران البعث الفينيقي بالغد، أى بالزمن المستقبلي. إن هناك تلازمًا بين مفردات ثلاث: الفينيق والبعث والغد، بحيث يصبح كل

---

(١) $\frac{11-8}{166}$ م¹.   (٢) $\frac{2-1}{39}$ م¹.   (٣) $\frac{3-1}{40}$ م¹.

واحد منهم دالاً على الآخرين . وهنا يكون البعث الفينيقي في فضاء المستقبل بفعل الموت احتراقًا فكأن الموت هو الفعل اللازم نفاذه من أجل البعث في الغد[١].

وحين يربط أدونيس بين الذات والموضوع يجعل فعل البعث مقترنًا بإشارة الزمن المستقبلي وهي "الصباح" فالصباح هو لحظة الإشراق والإنارة في الغد الآتي. وهى ظرف مناسب للتجدد:

وحينما يستيقظ الصباحُ
يطلع لي، من أول، جناحُ
مثلك يافينيقْ.[٢]

وفي زاوية أخرى من الصورة يصبح الفينيق مسافرًا زمانه الغد الذي خلقه، ويصبح حضوره في الغد حضورًا سرمديًا حيث يصير خالقًا[٣].

وكما يرتبط الفينيق بالبعث في الغد، فإن أدونيس يتماثل معه بنيويًا ودلاليًا ليرتبط - هو الآخر - بالتجدد في الغد بل إن الصياغة الشعرية توحد بين ذات الشاعر وذات الزمن المستقبلي "الغد":

سيدتى أنا اسمي التجددُ
أنا اسمي الغدُ
الغد الذي يقترب - الغد الذي يبتعد.[٤]

فالغد هو الغاية الزمنية عند أدونيس. وهو ذو حركة رجراجة يدنو وينأى في آن لكنه يظل حيزًا يحوى عالمًا أهدابه المحبة والبساطة.[٥] لكن اللحظة الحاسمة في صورة الفينيق تتجسد عبر هذا النص:

---

(١) $\frac{12-11}{155}$، $\frac{6-4}{156}$ م1.
(٢) $\frac{6-4}{159}$ م1.
(٣) $\frac{10-7}{165}$ م1.
(٤) $\frac{13-11}{168}$ م1.
(٥) $\frac{9-8}{169}$ م1.

فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد،
صار شبه الرماد صار شررًا ولهبًا كواكبيًا
والربيع دبَّ في الجذور، في الثرى،
أزاح رمل أمسنا – العجوز والثلاثة(١)

فالزمن هنا يتبدى عبر عناصره الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل. فالماضي رمل وركام وفراغ ودجى "العجوز والثلاثة" والحاضر وليد ونتاج هذا الماضي القريب، ولكنه مع ذلك مشبع بإرهاصات الثورة وتباشير البعث؛ إذ صار الرماد (الموت والعدم) شررًا ولهبًا كواكبيًا، والربيع دبَّ في الجذور فكأن الحركة كلها تقودنا إلى فعل البعث في غد أوشك على الميلاد.

الثالثة: صورة مهيار حيث نلتقي بمطلق الزمن في دوراته الماضية والحاضرة من أجل المستقبل:

يحلم أن يجهل أيامه الآكلة الأشياءْ
أيامه الخالقة الأشياءْ(٢)

إن الزمن هنا سيال حركي، وهو زمن التحول والصيرورة الدائمين، فهو؛ إذ يحلم بأن يجهل أيامه الآكلة والخالقة معًا؛ إنما يرغب في مطلق الحلم باللانهائي من التغير والتجدد. وهذا لن يحدث إلا في طيات الزمن الآتي.

لكن زمن مهيار قد يتحدد حيث يخلقه مهيار نفسه. إنه يضفر من ثنائية الماء والنار جديلة يخلق منها الصباح:

يأخذ من عينيهْ

---

(١) $\frac{17-14}{171}$ م١.   (٢) $\frac{5-4}{267}$ م١.

لألأةً، من آخر الأيام والرياحْ
شرارة، يأخذ من يديهْ
من جزر الأمطارْ
جبلةً ويخلق الصباحْ.(١)

فالزمن المستقبلي هنا محدد بالصباح. والصباح ليس ظرفًا تبعث فيه الحياة، وإنما هو نتاج الخلق المهياري لنرى أن وعى أدونيس بالزمن المستقبلي لا يقف عند انتظاره وإنما يتعدى ذلك إلى حيث القدرة الفذة على خلق الزمن.

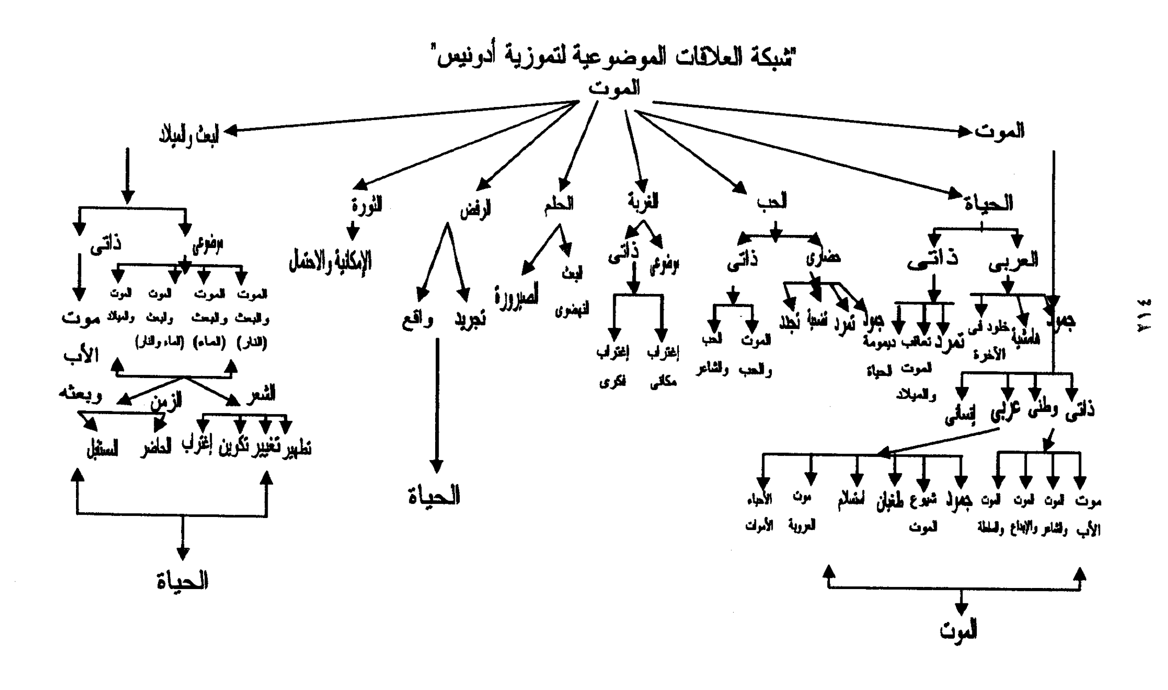
* * *

وبهذا تنتهى دراستنا لموضوع الزمن، وبه أيضًا تنتهي دراستنا للموضوع الرئيس "الموت" وللموضوعات الفرعية التي أفرزها على امتداد هذه المساحة.

والآن نقدم شبكة العلاقات الموضوعية لتموزية أدونيس كإجراء نختم به دراستنا الموضوعية البنيوية لنصوص العينة.

---

(١) $\frac{5-1}{271}$م^{1}.


"شبكة العلاقات الموضوعية لتموزية أدونيس"
الموت
الموت
الحياة
الحب
الغربة
الحلم
الرفض
الثورة
البعث والميلاد
العربى
ذاتى
حضارى
موضوعى
تجريد
واقع
الصيرورة
البعث النهضوى
الإمكانية والاحتمال
جمود
خلود فى الأخرة
تمرد
تعاقب الموت والميلاد
ديمومة الحياة
نجدد
تمرد
الحب والشاعر
الموت والحب
إغتراب مكانى
إغتراب فكرى
ذاتى
وطنى
عربى
إنسانى
موت الأب
الموت والشاعر
الموت والإبداع
الموت والسلطة
جمود
شيوع الموت
طغيان
استسلام
موت العروبة
الأحياء الأموات
موت الأب
الموت والميلاد
الموت والبعث (الماء والنار)
الموت والبعث (الماء)
الموت والبعث (النار)
الزمن
وبعثه
الشعر
المستقبل
الحاضر
إغتراب
تكوين
تغيير
تطهير
الحياة
الحياة
الموت

الفصل الثالث

"القصيدة التموزية"

في شعر السياب

مفتتح

حصيلة الجداول الإحصائية التي تم بناؤها على العينة الشعرية السيابية، تؤكد استثمار السياب ما يزيد على ٦٤٠ جـذرًا لغويًـا كمادة لغوية خامة خضعت للتوظيف الشعري فـي بنـاء الـرؤى والتصورات السيابية.

وهذا المحصول اللغوي وفير من حيث كونه ناتج عينة شعرية لا تتجاوز خمس قصائد أبدعها السياب في مرحلته التموزية. ولعل هذا استنتاج أولي نلقي به، وتلقي به الجداول الإحصائية أيضًا، في الصدر من هذا المفتتح لنقف على ثراء المادة اللغوية الكائنة فـي البناء التموزي السيابي.

إضافة إلى السابق، فإن الإجراء الإحصائي الذي أنجـز علـى العينة التموزية السيابية لا يقنع بمقاربة شكلية تؤطر حجم العينـة وتنبئ عن حيزها أو مساحتها؛ وإنما يتجاوز ذلك إلى حيث القدرة على "غربلة" العينة والكشف عن فرادتها النوعية ومسارات الكيف الداخلي الذي يبلور البنى الرئيسة ويكشف الجوهر الكـائن تحـت السطح. ولعل هذا تجلى في القدرة الإحصائية الحاسمة التي حددت الموضوع الرئيس في تموزية السياب وهو "الموت".

ولئن كنا سنرجئ الحديث عن الموضوع الرئيس وحيثياته إذ يرد هذا في قراءة الجدول الثالث، فإننا نبادر بقراءة الجداول الإحصائية التي بنيت على عينة النص التموزي السيابي وهي ستة.

أما الجدول رقم "١" فهو جدول مائي خصصناه لرصد العائلة المائية. وقد أفرز الجدول "٣٣" مفردة مائية هي مكوناته اللغوية في تموزية السياب بمعدل تكرار "١٦٠" مرة في القصائد الخمس.

وإذا كان ثمة استنتاج يمكن استنباطه من قراءة أولية لهذا الجدول، فهو أن تموزية السياب تموزية مائية. أي أن عمليات التحول والتغير تتم عبر توظيف العنصر المائي في جسد النص الشعري. وهذا استنتاج له أهميته؛ إذ يبين، مبكرًا، الفارق بين تموزية السياب، وتموزية أدونيس التي رصدت في الفصل السالف. وهو فارق يبرز التماثل والتضاد بين النصين في آن. فإذا كان السياب يماثل أدونيس في اعتماد نسق الأسطورة التموزية رؤية وبناءً، فإنه يغايره في اعتماده العنصر المائي لا العنصر الناري كما رأينا عند أدونيس. لكن هذه المغايرة الضدية لا تعني التصادم بقدر ما تفضي إلى التكامل؛ إذ الماء هو ثاني اثنين في جدلية الماء والنار. وقد أسلفنا أنه، بمفرده، بنية ضدية ذات دلالة مزدوجة: الموت / الحياة. من ثم فإن مغايرة السياب أدونيس في اعتماده العنصر المائي، مغايرة تكاملية تبني رؤية موازية لا تهدم أركان الرؤية.

وإذا كان ثمة شيء آخر يلفت النظر في قراءة هذا الجدول، فهو كثافة الاستخدام السيابي لمفردة "مطر". وهي كثافة لا تقف دلالتها عند أطرِ تصنع من المطر "أنشودة" طقسية وابتهالية، ولكنها تقفز فوق ذلك إلى حيث تجعل من المطر مركزية رمزية تتسم بالقدرة الهائلة على الإشعاع والإيحاء في بناء الرؤية وبناء النص التموزي. لهذا ليس كثيرًا أن يشكل المطر الذي كرر في قصيدة واحدة "٣٥" وفي جملة القصائد "٤٨" الدعامة الأصيلة في عنواني قصيدتين هما "أنشودة المطر، مدينة بلا مطر". وبين الإيجاب الدلالي في النص الأول، والسلب الدلالي في النص الثاني، تتشكل

دلالة المطر في محوري الحياة والموت ليكون كل منهما مشروطًا حضوره بالمطر إن وجودًا أو عدمًا.

غير أنه يجب الاحتراس بالقول: إن مائية التموزية السيابية لا تلغي ناريتها. أي ليس العنصر الناري مفتقدًا في نصوص السياب. إنه موجود، ولكنه بكثافة أقل بكثير من كثافة الماء.

وبعبارة أكثر دقة وتحديدًا، فإن النار في تموزية السياب تدور في فلك الماء وتوظف لإنجاز قدرته التحويلية في الهدم والغسل والتطهير والتخصيب وتجدد الحياة.

يقودنا هذا لقراءة الجدول الثاني، وهو المخصص لعائلة "النار". وقد أفرز الجدول "١٦" مفردة نارية بمعدل تكرار "٥٢ " مرة في مساحة النصوص الخمسة.

والاستنتاج الأولي لقراءة هذا الجدول، هو انخفاض كثافته قياسًا إلى الماء كما سبق تأكيده. كما أن مفردة "النار" هي أكثر المفردات ترددًا إذ تبلغ نسبتها "١٠" مرات.

وأما الجدول رقم "٣" فإنه ينبئنا عن موضوعات التموزية السيابية. ولعل أبرز ما يقرأ فيه هو الموضوع الرئيس الذي هو "الموت". إن مفردات عائلة " الموت " تبلغ إحدى عشرة مفردة بمعدل تكرار يبلغ "٧٠" مرة. وكلمة "الموت" تملك أعلى نسبة في معدل تكرار مفردات العائلة حيث تصل إلى "٣١" مرة. وهذه النسبة لا تصل إليها أية مفردة أخرى من مفردات الموضوعات التموزية في نص السياب.

وإذا كان ثمة استنباط نؤكد عليه هنا، فهو اتحاد التموزية السيابية مع التموزية الأدونيسية في موضوع "الموت" وهو الموضع الرئيس فيهما. ولقد سبقت منا الإشارة إلى أن دلالة الموت

في النص التموزي لا تقف عند حدود العدم والفنـــاء، أي القبـــول بخروج الروح من الجسد كما تفيد دلالة المعجم، وإنما الموت هنا من ألفاظ الأضداد؛ إذ يحمل دلالة المعجم ونقيضها في آن. ويبقى على عاتق الاعتبار النصي أن يميز بين الدلالتين حسب مقتضيات الرؤية ونسق البناء اللغوي والشعري معًا.

وأما الموضوع الآخر الذي رصد في هذا الجدول، فهو "الحياة". وكثافته أقل كثيرًا من كثافة "الموت" حيث يبلغ عدد مفرداتـــه "٥" مفردات بمعدل تكرار "٢٥" مرة.

ولا بأس هنا في الإشارة إلى أن موضوع الحياة يشغل مساحة أكبر مما تفرزه الإحصاءات. فهل يضللنا الإحصاء؟

لا نحسب ذلك، ولكن موضوع الحياة داخل في ثنايا موضـــوع "الموت" ألم نقل إن الموت من الأضداد؛ بمعنى أنه يعني، في شق منه، الحياة. بل إن الحياة تنبثق منه فيكون الموت موتًـــا للمـــوت العدمي وحياة أصيلة معًا. وهذا ما يجعل موضوع الحياة أكبر من حجم التواترات اللفظية.

غير أنه من الدقة بمكان، وقبل مغادرة هذا الجدول إلى ما يليه، الإشارة إلى أمرين:

الأول: ربما يكون من النصفة الاعتراف بأن الإحصاء لم يفـــد في إفراز كافة الموضوعات التموزية في النص السيابي. فهـــو إن كان قد حدد بدقة حاسمة الموضوع الرئيس، إلا أنه لم يحدد بقيـــة الموضوعات باستثناء موضوع "الحياة".

وبلغة أكثر إيضاحًا، فإن العديد من الموضوعات الشعرية لـــم ترصد في هذا الجدول لأن معدل تكرارها لا ينبئ عن استقلاليتها الموضوعية. ومع ذلك فإن تأمل النص يؤكد وجودها الموضوعي.

فموضوع "الثورة" مثلاً، معدوم من حيث التواتر اللفظي، لكنه كثيف للغاية من حيث الدلالة الرمزية المتوهجة، والتي تجعل منه موضوعًا ليس مستقلاً وحسب؛ وإنما على قدر عظيم من الأهمية. إن "المطر" في النص السيابي هنا يعني الثورة. وكثافة حضوره تنبئ عن انشغال السياب بالثورة التي تطهر الحياة من الفساد وتعيد صياغة دعائمها من جديد. وقس على ذلك موضوع " الحب " وموضوع "الحلم"، و "الحزن" ... الخ. لقد قررنا دراسة هذه الموضوعات وغيرها استجابة للاعتبار النصي ولحيثيات اللدانة والمرونة التي يمنحنا إياها منهجنا.

الثاني: إن ناتج إحصائنا للعينة النصية والذي جعل من "الموت" موضوعًا رئيسًا، يتوافق مع الحاصل الإحصائي الذي أنجزه عبد الكريم حسن على ديوان "أنشودة المطر" كله والذي أكد من خلاله أن "الموت" هو الموضوع الرئيس في الديوان برمته حيث بلغ معدل تكراره "١٧٩" مرة [1]. وبهذا يكون إجراؤنا الإحصائي على العينة النصية المجتزأة من ديوان " أنشودة المطر " تعضيدًا واختبارًا لدقة ومصداقية الموضوعية البنيوية في آن. إن ناتج الجزء يطابق ناتج الكل بما يدعم مصداقيته. من ثم لا تكون دراستنا على النص السيابي تكرارًا لما أنجزه عبد الكريم حسن في رؤيته الكلية لتجربة السياب، وعبر أدوات المنهج نفسه، وإنما تكون تجربة غائرة في شريحة بعينها تقتنصها وتفحصها في ضوء الشريحة التموزية برمتها. لهذا ليس بغريب أن يفرز النص الجزئي ما لم يفرزه النص الكلي، ناهيك عن استقلال التأويل النقدي وتمايز الفعل القرائي في كل تجربة على حدة.

وأما الجدول رقم "٤ " فقد خصص لحصر الشخصيات الواردة

---

(١) راجع الجداول الإحصائية التي أنجزها عبد الكريم حسن في "الموضوعية البنيوية" ص ٤٣.

في العينة النصية. وقد أفرز "١٢" شخصية هي حصيلة القصائد الخمس. واللافت للنظر في هذا الجدول، أن أية شخصية من شخصياته لا تملك كثافة الحضور الطاغي مثلما وجدنا ذلك في طغيان الحضور الفينيقي في تموزية أدونيس. فتموز، وهو الرمز الأكثر قداسة وعراقة، لم يرد إلاّ مرة واحدة. وأدونيس الذي يتماثل معه ويتطابق لم يرد إلاّ ثلاث مرات، والمسيح خمس مرات فقط. فكيف نتأول هذا الانحسار؟

في البدء يمكن الإشارة إلى أن مساحة العينة مكتنزة مما لا يسمح بارتفاع معدل التكرار، وإلاّ فكيف نفهم ورود اسم "تموز" سبع عشرة مرة والمسيح عشرين مرة في الديوان كله في إحصاء عبد الكريم حسن؟ والأهم من ذلك هو الإشارة إلى أن تموز وأدونيس والمسيح رموز متعددة لجوهر واحد فكأن مجمل التكرارات تصب في نسبة تراكمية واحدة؛ إذ الثلاثة بمثابة الشخصية الواحدة. يضاف إلى هذا أن اتكاء السياب على رمزية المطر قلصت حاجته إلى ذكر الأسماء فكأنه اعتمد روح الأسطورة وإيحاءاتها بدلاً من أسمائها وحرفيتها.

والجدول رقم "٥" خصص لمفردات الزمان والمكان والألوان بوصفها بناءات دالة في النص الشعري.

فأما الزمان فقد بلغ عدد مفرداته "٢١" مفردة بمعدل تكرار "٥٦" مرة. وكان أعلى تردد لمفردة "عام" إذ بلغ "١١" مرة، ثم مفردة "الغد" إذ بلغ "٦" مرات. ولعل هذا إشارة إلى إلحاح الحاضر بمآسيه وفواجعه، على ذهنية السياب، وكذا المستقبل الذي يأمل فيه. وأما المكان، فإن مفرداته لا تتجاوز الأربعة بمعدل تكرار "١٦" مرة كان نصيب العراق وبابل منها "١٤" مرة بما يعني أن الفضاء المكاني الذي يتحرك فيه السياب في هذه العينة هو فضاء

الوطن القطري. إن العراق هو المؤثر المكاني الضاغط على تموزية السياب.

فإذا انتقلنا إلى الألوان، وجدناها خمسة بمعدل تكرار "٢١" مرة. وهي موزعة بنسب متساوية بين الأحمر والأصفر والأسود، فيما تنحسر نسب الأبيض والأخضر إلى أقل من ذلك.

وأما الجدول رقم "٦" وهو الأخير، فقد خصص لبقية مفردات المعجم السيابي في تموزيته. ولقد تعذر علينا إثباته لسببين ذكرناهما في تموزية أدونيس، ولا بأس من التنبيه إليهما:

الأول: اتساع حجم الجدول حيث يشغل عددًا كبيرًا من الصفحات يصعب إثباتها في جسد الدراسة خشية تحويلها إلى ثبت إحصائي طاغٍ.

الثاني: إن الجدول السادس لا يفيد الدراسة في كثير. إن جل ما به بقية الجذور المستخدمة في النص السيابي ولقد تمَّ استخلاص النتائج، ولسنا بحاجة إلى ما يزيد.

والآن ما "المثير المنتج" في تموزية السياب؟ هل هو "الصيرورة" الأدونيسية؟ أو هو "الإخفاق" الذي توصل إليه عبد الكريم حسن في معالجته تجربة السياب في كليتها؟ علينا ألاَّ نثبت الأمرين على ما هما عليه، وألاَّ ننفيهما. بمعنى أن السياب، كما يتراءى لنا، به من هذا وذاك. فالصيرورة التحويلية التي يتمتع بها النص السيابي ليست هي صيرورة أدونيس. إذ التحول عند السياب وسيلة، وهو غاية عند أدونيس. إن السياب يريد أن يتغير من واقع إلى مغايره وكفى. في حين أن تغير أدونيس لا ينتهي. ولعل هذا ما يدفعنا إلى فحص مسألة "الإخفاق". فصحيح أن الإخفاق في حياة السياب مرتكز فاعل ومؤثر بقوة عظيمة. لكن الإخفاق له بواعثه ومبرراته كالظروف الحياتية التي عاشها السياب منذ ولادته،

وكطبيعة الخلق السيابي، أي تكوينه الفسيولوجي والسيكولوجي، والذي جعل منه كائنًا شديد القلق والتوتر، والذي دفع بالإخفاق إلى ذروة مراحله. من ثم ينبغي لنا أن نفهم "الصيرورة" التحويلية في تموزية السياب والتي تسعى للانتقال من الموت إلى الحياة، ومن اليباب إلى الخصب ...، على أنها صيرورة تعويضية بما في كلمة التعويض من دلالة نفسية. لكأن السياب انتهج الرؤيا التموزية حلمًا طوباويًا يدمل به جراحات الواقع والذات في آن. من ثم يكون المثير هنا خلقًا خلائطيًا يجمع التحول بالإخفاق كنتيجة وسبب.

فإذا تركنا هذا كله وجئنا إلى العينة الشعرية، رصدناها على النحو التالي:

١- أنشودة المطر، من ديوان "أنشودة المطر".

٢- النهر والموت، من ديوان "أنشودة المطر".

٣- المسيح بعد الصلب، من ديوان "أنشودة المطر".

٤- مدينة بلا مطر، من ديوان "أنشودة المطر".

٥- مدينة السندباد، من ديوان "أنشودة المطر".

ويلاحظ على نصوص العينة ما يلي:

أولاً: إن نصوص العينة خمسة مأخوذة كلها من ديوان "أنشودة المطر".

ثانيًا: يجب التنبيه إلى أن ديوان "أنشودة المطر" يشغل اثنتي عشرة سنة من حياة السياب تبدأ عام ١٩٤٩، وتنتهي بعام ١٩٦١[١]. وهذا يعني أن المرحلة التموزية في حياة السياب تقع ضمن هذا الديوان. وهو ما برر لنا أخذ نصوص العينة كلها من ديوان واحد.

---

(١) عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص ٣٦٦.

وإذا كان ثمة إيضاح يجب طرحه هنا، فإننا نقول: إن تموزية السياب بدأت في النصف الأول من الخمسينيات، وانتهت في النصف الثاني من العقد نفسه وعلى وجه التحديد بعيد انشراخ الرؤيا التمزية إثر ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وما نجم عنها من كوارث صدمت الحلم السيابي فانقلب على رؤياه.

لهذا فإن نصوص العينة تقع تاريخيًا ضمن هذا المفصل الزمني ولا تتخطاه إلى حقب أخرى تنأى عن الحلم التموزي.

ثالثًا: إننا اجتهدنا في ترتيب نصوص العينة ترتيبًا تزامنيًا بدءًا من القديم إلى الحديث. فكانت قصيدة " أنشودة المطر " المكتوبة عام ١٩٥٤ هي الأولى في الترتيب التزامني، في حين كانت "مدينة السندباد" هي خاتمة العينة؛ إذ ثبت أنها بعد ثورة تموز عام ١٩٥٨ م. وكانت غايتنا من هذا الترتيب الجمع بين الوصف والتعاقب في نسق الدراسة الوصفية.

رابعًا: إننا سوف نتبع نظام التوثيق السابق كما مرَّ بنا في تموزية أدونيس.

والجدير بالذكر أن النصوص مأخوذة عن المجلد الأول من ديوان السياب طبعة "دار العودة" بيروت، ١٩٩٥.

... وبعد فليس هناك غير إثبات جداولنا الإحصائية، ثم مباشرة التطبيق على نصوص الشعر التموزي السيابي. فلنفعل.

الجدول رقم (١)

الديوان / القصيدة / المفردة	أنشودة المطر / أنشودة المطر	أنشودة المطر / النهر والموت	أنشودة المطر / المسيح بعد الصليب	أنشودة المطر / مدينة بلا مطر	أنشودة المطر / مدينة السندباد	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الماء	١	٣	٣	٣	٤	١٤	١٦٠
المطر	٣٥	٣		٤	٦	٤٨	
الغيم	٣			٢	٢	٧	
السحاب	١			٣		٤	
الضباب	١					١	
الرعد	٢			٣		٥	
العارض				١		١	
السحاح	٢			٢		٤	
الثلج		١	١		٢	٤	
القطرة	٦		٢	٢		١٠	
الرغو	١					١	
البحر	١	٢				٣	
النهر	١	٣				٤	
الخليج	١١					١١	
الفرات	١				١	٢	
بويب		٧				٧	
الموج	١					١	
المجذاف	٢					٢	
السفينة			١			١	

الديوان / القصيدة / المفردة	أنشودة المطر / أنشودة المطر	أنشودة المطر / النهر والموت	أنشودة المطر / المسيح بعد الصليب	أنشودة المطر / مدينة بلا مطر	أنشودة المطر / مدينة السندباد	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
القلوع	١					١	
الشط				١		١	
الضفة		١				١	
الساحل	١					١	
المزاريب	١					١	
الجرار		٢		٢		٤	
المحار	٦	١				٧	
اللؤلؤ	٢					٢	
الذرف	١					١	
الانهمار	١					١	
الهطول	٢					٢	
الدموع	٤	٢			١	٧	
البكاء	١					١	
المنبع					١	١	

الجدول رقم (٢)

الديوان / القصيدة / المفردة	أنشودة المطر / أنشودة المطر	أنشودة المطر / النهر والموت	أنشودة المطر / المسيح بعد الصليب	أنشودة المطر / مدينة بلا مطر	أنشودة المطر / مدينة السندباد	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
النار			٣	٦	١	١٠	٥٢
اللهب				١	١	٢	
الوهج				١		١	
الحرق			١		٤	٥	
الجمر				١	١	٢	
الحمم				٣		٣	
الاشتعال		١		٢		٣	
الشرار				١		١	
البرق	٢			٤	١	٧	
الضوء	٢	١	١	١	٢	٧	
السنا			١			١	
الومض				١		١	
الجحيم		١				١	
المبخرة				١		١	
الدخان				١		١	
الشمس			٣	١	٢	٦	

الجدول رقم (٣)

الديوان / القصيدة / المفردة	أنشودة المطر / أنشودة المطر	أنشودة المطر / النهر والموت	أنشودة المطر / المسيح بعد الصليب	أنشودة المطر / مدينة بلا مطر	أنشودة المطر / مدينة السندباد	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الموت	٢	٤	١٠	٧	٨	٣١	٧٠
الردى	٥				١	٦	
القتل					٢	٢	
الصلب			٦		١	٧	
الانحدار					١	١	
الكفن			١			١	
الدفن					١	١	
القبر			٧	٢	٣	١٢	
اللحد	١					١	
الضريح					١	١	
العظم	١	١	١		٤	٧	
الحياة	٢	١	٤	١	٤	١٢	٢٥
العيش					٣	٣	
البعث	١	١	١		١	٤	
الولادة	١				٤	٥	
المخاض			١			١	

الجدول رقم (٤)

الديوان / القصيدة / المفردة	أنشودة المطر / أنشودة المطر	أنشودة المطر / النهر والموت	أنشودة المطر / المسيح بعد الصليب	أنشودة المطر / مدينة بلا مطر	أنشودة المطر / مدينة السندباد	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
تموز				١		١	٣٧
أدونيس					٣	٣	
عشتار				٤	٢	٦	
الإله			٢	١	٥	٨	
الرب			١	٢		٣	
محمد					٢	٢	
المسيح			١		٤	٥	
لعازر					٢	٢	
يهوذا			٢		٢	٤	
قابيل					١	١	
السندباد					١	١	
ثمود	١					١	

الجدول رقم (٥)

الديوان / القصيدة / المفردة	أنشودة المطر / أنشودة المطر	أنشودة المطر / النهر والموت	أنشودة المطر / المسيح بعد الصليب	أنشودة المطر / مدينة بلا مطر	أنشودة المطر / مدينة السندباد	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الدهر		١				١	٥٦
الجيل			١			١	
العام	٣	٢		٦		١١	
السنة					١	١	
الموسم	١		١			٢	
الصيف					٢	٢	
الشتاء	٢		١		١	٤	
الخريف	١					١	
الأمس			٢	١		٣	
اليوم		١			١	٢	
الصباح			١		١	٢	
الأصيل			١		١	٢	
الغروب		١		١		٢	
المساء	٢				١	٢	
الليل	١				١	٢	
السحر	٢	٢				٤	
الغد	٣				٣	٦	
المستقبل			١			١	
الساعة	٢					٢	

المفردة / القصيدة / الديوان	أنشودة المطر / أنشودة المطر	أنشودة المطر / النهر والموت	أنشودة المطر / المسيح بعد الصليب	أنشودة المطر / مدينة بلا مطر	أنشودة المطر / مدينة السندباد	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الدقيقة					١	١	
النهار			١		٢	٣	
العراق	٦				١	٧	١٦
بابل				٦	١	٧	
جبكور			١			١	
حراء					١	١	
أبيض			١		١	٣	١٢
أحمر	٢				١	٣	
أصفر	٢		١			٣	
أسود			١		٢	٣	
أخضر							

الموت:(*)

إذا استحضرنا في وعينا قوة الجذب التي تتمتع بها قطعة من المغناطيس حين تلتقط جزئيات برادة الحديد المبعثرة، أمكننا أن نتصور جاذبية الموضوع الرئيس "الموت" للموضوعات الفرعية الأخرى في تموزية السياب.

الموت في التموزية السيابية تعبير عن الذات والموضوع معًا، وهو، أكثر من ذلك، تعبير عن قضايا الواقع السياسي والسلطوي والحضاري، وهو مرآة شفافة دقيقة تعكس زوايا القضية الاجتماعية من كل اتجاه ... وهو، حين نتأمله بعمق يجسد الرؤيا السيابية للحاضر والمستقبل في آن. ذلك هو الموت التموزي السيابي.

وهو ذوو شائج متشعبة في مستويين: أفقي وعمودي:

المستوى الأفقي: تتسع الدائرة الدلالية للموت لتشمل، أحيانًا، البعد الإنساني أو العربي، لكن هذا البعد في نصوص العينة غائر ودفين؛ إذ يأتي في ثنايا البعد الأفقي الرئيس وهو بعد "الوطن" القطري "العراق".

العراق، في المستوى الأفقي، هو الفضاء الرئيسى الذي يتحرك فيه السياب تموزيًا طبقًا للقصائد الخمس موضوع الدراسة. ولربما يكون من النصفة والدقة الإشارة إلى أن قصائد تموزية سيابية تتجاوز العراق إلى حيث العروبة والإنسانية، لكنها ليست في حدود العينة المنتخبة.

ولما كان التزامنا بنص العينة حاسمًا، فإننا نجزم بأن المستوى

(*) ندرس موضوع الموت هنا عبر تحليلنا للمفردات الآتية: " موت ردى – قتل – صلب – انتحار – دفن – كفن – قبر"

الأفقي الرئيس هو المستوى الوطني القطري حيث العراق يشغل كل شيء في وعي السياب.

بيد أن هذا المستوى قد ينحسر، أحيانًا، لأقل من هذا فنجد الموت يمس الذات السيابية عبر موت الأم. وهذا هو المستوى الأفقي الثاني في تموزية بدر.

المستوى العمودي: هو جديلة تضفر محورين متناقضين ومتفاعلين عبر المستويات الأفقية:

الأول: الموت سلاح يستخدمه الطاغية في تمويت الواقع وقتل عناصر الحياة فيه سياسيًا واجتماعيًا وحضاريًا.

الثاني: الموت سلاح في يد الثوار، وهو موت فدائي قرباني أسطوري يعبر عن الإمكانية والاحتمال، أي إمكانية حدوث الموت بفعل الثورة واحتمال التضحية بالذات من أجل تفجرها حتى تطهر الواقع وتموت الموت الكائن فيه وتلد الحياة المأمولة.

وقد تضيع الآمال المرتقبة بانحراف الثورة الواقعية عن مسارها المرتجى، فيصبح البعث بعثًا كاذبًا مما يعنى تأرجح الحياة بين العدم والوجود فيظهر الموت ناشرًا ظلاله القاتمة على الواقع من جديد.

هذان المستويان، الأفقي والعمودي، هما اللذان يرسمان المحاور الرئيسة لموضوعية الموت في تموزية السياب. لذا فقد قررنا دراستهما متداخلين، ثم ننتقل، بعد ذلك، لدراسة الموضوعات الفرعية الناجمة عن الموضوع الرئيس.

وسوف نشرع في دراسة موضوع "الموت" من خلال مستويين:

المستوى الموضوعي، والمستوى الذاتي.

والمستوى الموضوعي يتكون من محورين: الموت والطغيان، الموت والثورة. فهما معًا يتممان موضوعية الموت. فلنبدأ

موضوعيًا بالمحور الأول.

الموت والطغيان:

يتجلى هذا المحور موضوعيًا على المستوى الوطني العراقـــي. وهو يشغل مرحلتين تاريخيتين:

الأولى: مرحلة ما قبل الثورة.

الثانية: مرحلة ما بعد الثورة.

والمقصود بالثورة هنا ثورة ١٤ تمــوز عــام ١٩٥٨. وفـــي المرحلتين كلتيهما يبدو الموت سلاحًا في يد الطاغية يبيد به الحياة ويقتل بذور الثورة لدى الشعب العراقي، وإذْ تنفجر الثورة، فـــإن الموت يظل السلاح الرئيس في يد الطاغية الحاكم.

وتتبلور موضوعية "الموت والطغيان" عبر محاور أربع هي:

- الجوع.
- الجفاف.
- القهر السلطوي.
- الواقع الفاسد.

وتبقى الصور الأربع متضافرة في نسق تكاملي يصنع منها مشهدية واحدة. وسوف ندرس كل محور مما سبق على النحو التالي.

الموت والجوع:

الجوع الذي يعيشه الشعب العراقي والذي يفضي إلى المـــوت والهلاك، ناجم عن فعل الطغيان السلطوي. من ثم فـــإن الجـــوع الكائن في العراق ليس ناتج نقص الغلال وأسباب العيش، فالعراق مليء بالخير، ولكنه ناتج اســـتغلال الطغـــاة لخيـــرات العـــراق وتجويعهم الشعب. لنر هذه الصورة:

وفي العراق جوعْ

وينثر الغلال فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحىً تدور في الحقول ... حولها بشر (١)

الصورة الشعرية هنا تعتمد منحى الدراما عبر بعدين متناقضين:

الأول: الجوع الذي يعم العراق.

الثاني: الغلال المنثورة في العراق في موسم الحصاد. غير أن هذا البعد يتعمق بتعمق حركة التناقض إذ الغلال الموجـودة يشـبع بهـا الجراد والغربان وليس البشر، وتلوكها الشوان والحجر دونما الشعب. وتأخذ الصورة نسقًا دائريًا يفيد الديمومة عبر فعل الرحى التي تـدور في الحقول تطحن الغلال لمصلحة الطغاة بينما يموت الشعب جوعًـا. لكن القضية الخطرة تكتسب بعدها التاريخي عبر هذا النص:

ومنذ أن كنا صغارًا، كانت السماء

تغيم في الشتاء.

ويهطل المطر،وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوعْ

ما مرَّ عام والعراق ليس فيه جوع. (٢)

فالبعد الزمني، هنا، مؤثر في فضح زوايـا المأسـاة وتعريـة حجمها بما يعنى أن حياة السياب وبقية الشعب العراقي دائمًا فـي جوع. وبهذا يكون السياب قد أدان حقبة تاريخية كبيرة في حيـاة النظام العراقي.

وما زال تكنيك الدراما طاغيًا على بنائية الصـورة الشـعرية.

---

(١) $\frac{12-8}{478}$م[1].   (٢) $\frac{7-3}{479}$م[1].

فغيم السماء، وهطول المطر، وإعشاب الثرى ...، يقابله جوع الشعب. واقتران النقيضين يعري هول الفاجعة الناجمة عن فعل الطغيان السياسي. والبيت الأخير، في هذه الصورة، حاسم في دلالته على نسق التكرار عبر الزمن بما يدعم الاستمرارية وديمومة الجوع.

بيد أن دلالة الجوع المرتبط بالموت والطغيان تتعمق حين تكتسب النسق الأسطوري من خلال شخصية "عشتار" إلهة الخصب والنماء. فإذ تحضر "عشتار" التي يتطلع إليها الشعب، تكون المأساة؛ ذلك لأن الإلهة جاءت على عكس طبيعتها ... جاءت فارغة الكفين، قاسية العينين:

" لاهثةً من التعب
تؤوب إلهة الدم، خبز بابل، شمس آذار.
ونحن نهيم كالغرباء من دار إلى دار.
لنسأل عن هداياها.
جياع نحن.. وأسفاه! فارغتان كفاها،
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب[1].

إن الذات هنا ذات جماعية "جياع نحن" بما يعني أن عموم الشعب يعاني الجوع والألم مما دفعه إلى أن يهيم على وجهه كالغريب على الرغم من عيشه على أرضه. ويبدو التناقض كبيرًا بين سمات الإلهة "إلهة الدم.. خبز بابل.. شمس آذار" أي جماع عناصر الخصب والحياة، وبين ما جاءت عليه من قسوة وبرودة وفراغ لتدخل بذلك في زمرة الجوعى. ولئن كان لهذا دلالة، فهي

---

(١) $\frac{3-9}{487}$ م[1].

دلالة تعمق الجوع الذي أصاب كل الشعب حتى وصل إلى إلهة الخصب فقتل الخصب فيها.

لكن صورة الجوع، وعلاقة الشعب بإلهة الخصب "عشتار" تأخذ امتدادها من خلال هذا النص:

جياع نحن مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا،
نشد عيوننا المتلفتات بزندها العاري.
ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت.. فاسقينا!
نموت، وأنت – وا أسفاه – قاسية بلا رحمة(١).

فمازال الجوع والقسوة هما مادة هذه الصورة. وتفيد مفردة "مرتجفون" في منح الصورة ظلالها النفسية القاتمة ليجتمع الجوع والخوف معًا؛ مما يجعل الموت طبيعيًا. والبيتان الأخيران لا يتحدثان عن الجوع بقدر ما يصفان الموت الناجم عنه. ومع ذلك فالإلهة قاسية بلا رحمة. وإذ تعم العراق هذه الحالة، يتحول الوطن في وعي السياب إلى مقبرة. ويصبح الفضاء المكاني هنا فضاء للموت عبر جدران القبر الذي يعيش فيه السياب. لكن عمق الصورة الشعرية يتحقق بفعل الجوع الذي يعانيه الشاعر داخل القبر. لنتأمل هذه الصورة.

جوعان في القبر بلا غذاء
عريان في الثلج بلا رداء (٢)

فالجمع بين الجوع والعري في فضاء القبر والثلج لا يعني إلاَّ

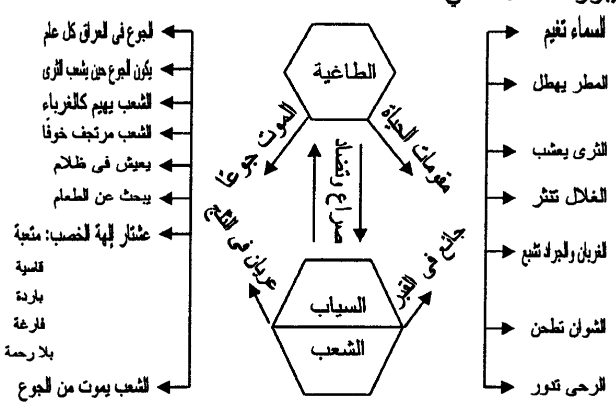
---

(١) $\frac{16-10}{490}$م1.

(٢) $\frac{2-1}{463}$م1.

الموت بفعل مأساة الجوع والفقر. والسياب عندما يصنع هذه الصورة عبر ذاته؛ فإنما يجسد مأساة مجموع الشعب العراقي الذي يعيش في فضاء القبر الثلجي الذى صنعه الطاغية.

وبهذا تأخذ الدلالة نسق التضاد والجدل الصراعي بين أسباب الحياة وعوامل الموت. والطاغية هو الممسك بالاثنين معًا. وهو؛ إذ يظل مستغلاً لمقومات الحياة في العراق ودافعًا بشعبه إلى الموت جوعًا يكون في مواجهة عنيفة مع الشعب والشاعر معًا. وهذا ما يبرزه الشكل التالي:



الموت والجفاف:

الجفاف الذي أصاب الحياة في العراق، أفضى إلى الموت. فقد جفت منابع الحياة وأصيبت أسبابها بالعقم. من ثم ترتسم صورة الموت والجفاف في العراق عبر محورين متكاملين هما الموضوع، والذات. والموضوع هنا هو واقع الشعب العراقي الذي يتجسد في حياة الناس والأطفال وهم يلتفون حول إلهة الخصب عشتار. وأما الذات، فهي ذات السياب الذي هو واحد من الشعب العراقي يعيش

معه المأساة. من ثم يكون الالتحام كاملاً بين مأساة الذات والموضوع بما يصنع موضوعية الموت والجفاف في مشهدية مؤثرة.فأما محور الموضوع، فنرصده من خلال هذه الصورة:

وفي غرفات عشتار

تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار (١)

الصورة الشعرية هنا، صورة نارية. وعلى الرغم من أن هذا خرق لدلالة عشتار، وهي دلالة مائية؛ إذْ ولدت على شاطئ البحر، فإن الصورة معبرة بحرارة عن دلالة الجفاف الذي أصاب ربة الخصب. فمجامر الفخار، وهي موقد تشعل فيه النار، خاوية بلا نار أي فاقدة الحياة؛ لأن النار هنا نار الإنضاج والتدفئة. وهما من أسباب الحياة. وعندما تفقد الإلهة نارها، يعنى هذا أن الجفاف تجذر في واقع الشعب العراقي.

وعندما تكتسب الصورة دلالتها المائية، نرصد هذا النص:

عذارلنا حزانى ذاهلات حول عشتار

يغيض الماء شيئًا بعد شيء من محياها،

وغصنًا بعد غصن تذبل الكرمه.

بطيء موتنا المنسل بين النور والظلمه (٢).

إن مكونات الصورة الشعرية قاتمة. العذارى حزانى ذاهلات وهن حول إلهة الخصب. فكأن ذهول العذارى من جفاف مصدر الخصوبة وهو "عشتار" بما يعمق الإحساس بالقضية.

لكن حركية الصورة الشعرية تأخذ في الازدياد عبر الفعل "يغيض" فهو، على ما فيه من تناص قرآني يستحضر – بقدر أو بآخر – موقف طوفان نوح – فإنه يجسد لحظات الذبول والفناء

---

(١) $\frac{10-9}{486}$م1.　　(٢) $\frac{8-5}{488}$م1.

التي ترسم على محيا الإلهة وعلى غصون الكرمة. وهذه الحركة ذاتها هي حركة الموت المنسل بين النور والظلمة. فبقدر ما يغيض الماء – وهي حركة هادئة – بقدر ما ينسل الموت.

وبطء الحركة في فعل الموت هنا، تفاقم للأزمة. إذْ قد يكون الموت السريع حلاً ناجزًا للمعاناة. أما البطء والتأخير، فهو ألم ومشقة؛ مما يجعل الأزمة متفاقمة.

هكذا جفت منابع الماء ومجامر النار ليتأكد الجفاف والموت. بيد أن السياب – دائمًا – يحرص على منح صورته الشعرية إيقاعها التاريخي. وبهذا البعد الزمني تغتني الصورة حيث تمتد في الماضي وتتجذر في عمق التجربة الحياتية. بهذا يتكلم النص السيابي:

سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار

قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاه[١]

فصيغ الجمع في البيت الأول تفيد الكثرة. والكثرة هنا توحي بالحس الدرامي؛ إذ على الرغم من تعدد السحب ودوى الرعد وإيماض البرق، فإنه لا يوجد مطر. وهذا واقع مؤلم للنفس الإنسانية التي تعاني الموت والجفاف. فكأن الأمر رجراج، يظهر ويختفي دونما قطع ويقين.

والبيت الثاني – نفسيًا – شديد الالتحام بسابقه. فالتكرار التتابعي في "العام بعد العام ..." يوحي بطول الانتظار ويعير حجم الأزمة الخانقة. والفعل "نرعاها" الماثل في نهاية البيت مهم في الكشف عن المستور النفسي لدى الشعب الذي تتعلق آماله وأنظاره بغيمات المطر الفارغة حقبًا طويلة من الزمن. بيد أن السياب يصر على المباشرة والكشف الصريحين:

---

(١) $\frac{11-10}{487}$ م[1].

ولكن مرت الأعوام، كثرًا ما حسبناها
بلا مطر.. ولو قطره
ولا زهر.. ولو زهره
بلا ثمر – كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها
لنذبل تحتها ونموت[١]

أهذا مجرد جفاف أم هو الموت؟ إن صورة النخيل الجرداء، والذي تحول بفعل السياق النصي إلى أنصاب، بالغة الدلالة على واقع الموت في الشعب العراقي الذي يذبل تحت نخيله الميت فيموت مثله لينتشر الموت والجفاف في الطبيعة والإنسان معًا.

وفي نهاية الأمر لابد من تساؤل يضع الأمور في نصابها وهو: هل الدلالة الشعرية هنا رمز أم تصريح؟! وهنا لابد من الإشارة إلى رمزيتها؛ لأن فعل الموت والجفاف ليس حاصل نضوب الماء وتقليع السماء عن المطر. فهذا أمر غير وارد، وإنما الجفاف والموت فعل ناجم عن ممارسات سلطوية طاغية أحالت الحياة إلى موت. من ثم يكون الربط بين الموت والطاغية.

وفي مثل هذه الحالة يتوجه السياب مع مجموع الشعب إلى تموز إله الخصب والتجدد: لكنه يقر بجفاء الإله له[٢]. من ثم يكون التساؤل مع قبره لعل فيه جرة بها بقية ماء[٣]، أو بقية من دماء الرب أو بذرة[٤]. فلقد دفعهم الجوع إلى افتراس حدائقه الصغيرة[٥]، وسرقة الدفن والشوفان من بيوت النمل[٦]. وكان ذلك كله بهدف تقديم النذور لتموز ليخصب الحياة. لكنه لم يوف[٧]. بما

---

(١) $\frac{5-1}{489}$ م1.   (٢) $\frac{6}{489}$ م1.   (٣) $\frac{7}{489}$ م1.   (٤) $\frac{8}{489}$ م1.
(٥) $\frac{9}{489}$ م1.   (٦) $\frac{11-10}{489}$ م1.   (٧) $\frac{12}{489}$ م1.

يعني ثبوت حالة الجفاف والموت.

وأما محور الذات فإن السياب الذي يعاني الجوع والعرى في مقبرة الوطن الثلجية، يتجه إلى الشتاء صارخاً مستغيثاً كي ينـزل المطر على الأرض الموات فينبت فيها الحياة:

صرخت في الشتاء:
أقض يا مطرْ
مضاجع العظام والثلوج والهباءْ،
مضاجع الحجرْ،
وأنبت البذور، ولتفتح الزهرْ،
وأحرق البيادر العقيم بالبروقْ
وفجر العروقْ
وأثقل الشجرْ (١).

إن تأمل الأبعاد النفسية في فعلي " صرخت، أقض " كفيل بفهم الدلالة الصورية في هذا النص. فصرخة السياب صرخة رفض واحتجاج وتمرد، ... صرخة ثائر يتفلت من براثن الموت والقهر. والحركة التي يضمرها الفعل الثاني عنيفة قوية تناسب حجم الثورة المأمولة. لكأن الثورة / المطر حركة تقويض ورج هائلة تقلب الأشياء على أنقاضها فتحيل الموت والعقم والعدم حياة وخصوبة ووجوداً يذخر الحياة. وتعدد صيغ الأمر ذات الدلالة الطلبية، تنوع لرجاء السياب وطموحه الذي يتعلق بالمطر الذي يطهر الواقع من جفاف الطغيان. ولعل هذا يقودنا إلى المحور الثالث.

---

(١) $\frac{10-3}{463}$ م1.

الموت وقهر السلطة:

الموت هنا سلاح يقهر به الطاغية الشعب العراقي بما يشيعه من رعب وخوف وقتل وتشريد ... الموت هنا عدم وفناء وقبول بطلان الحركة بخروج الروح من الجسد. من ثم تصبح السلطة الطاغية مقرونة بالموت القاهر.

وتتجلى مشهدية هذا المحور بفعل ثلاث صور متناسقة ومتكاملة:

الأولى: يبرز فيها الطاغية وهو يستخدم الموت ضد الشعب العراقي منذ زمن بعيد مما يضطره إلى الهجرة والاغتراب خارج الوطن فيما الطاغية أفعى تشرب الرحيق العراقي. ويكون الخليج، في هذه الصورة، هو مقبرة الموت وهو الذي يلفظ الأجداث وبقايا عظام الموتى:

وينثر الخليج من هباته الكثار،
على الرمال،: رغوه الأجاج، والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق°
من زهرة يربها الفرات بالندى(١)

فبناء الصورة ينهض على محورين رئيسين هما: الموت والحياة. الموت للشعب العراقي البائس والذي أرغم على التشرد والهجرة. والحياة للطاغية الذي يمتص رحيق الزهور في العراق. والمحوران متناقضان تناقض الموت والحياة؛ بما يجعل دلالات

---

(١) $\frac{16-13}{480}$، $\frac{3-1}{481}$م1.

التضاد كاشفة عن شراسة الجاني الطاغي وعذاب الشعب الضحية في آن.

ولربما أشار العدد "ألف" إلى اتساع طبقة المستغلين الحاكمة، كما تشير مفردة "أفعى" إلى السياسات المسممة والخبيثة التي يمارسها الطغاة ضد الشعب. من ثم فهي سياسات قاتلة. على أن درامية الصورة لا تكتسب من تنافر المحورين السالفين وصراعهما الجدلي وحسب، وإنما الحس الساخر الذي يصدر به السياب الصور الشعرية يمهد لذلك ويدعمه. فهبات الخليج التي ينثرها ليست اللؤلؤ أو النفط ...، وإنما هي الملوحة والمحار وعظام الغرقى. فكأن الخليج مصدر الخير والرخاء تحول إلى مقبرة تنضح بالموت والفناء.

الثانية: يتحد فيها السياب برمزه المسيح فيصبح صلب المسيح شارة تدل على فعل الطاغية الذي يمسك بالموت في يده. بيد أن هذه الصورة تنمو على النحو التالي:

في البدء ترتسم صورة الموت بفعل الصلب والذي ينتهي بالمسيح إلى القبر. لكن طغيانِ السلطة يتبعه إلى المقبرة ويصبح جنون الحركة وشراستها دليلاً على غطرسة الطاغية:

قدمٌ تعدو، قدم، قدمٌ

القبر يكاد بوقع خطاها ينهدمُ.

أترى جاءوا؟ من غيرهمُ؟

قدمٌ.. قدمٌ. قدم(١)

فتكرار كلمة "قدم" في إيقاعها الحاد وهي في غمار العدو، دليل على كثافة جند الطاغية. الأمر الذى يوشك على هدم المقبرة.

---

(١) $\frac{5-2}{460}$ م1.

واستفهام السياب / المسيح يؤكد ذلك.

في الطور الثاني من بنائية الصورة يتجسد واقع السياب / المسيح داخل المقبرة:

ألقيت الصخر على صدري،
أو ما صلبوني أمسِ؟.. فها أنا في قبري.
فليأتوا – إني في قبري.
من يدري أني ...؟ من يدري؟
ورفاق يهوذا؟! من سيصدق ما زعموا؟
قدمٌ.. قدمٌ. (١)

فالسياب القتيل، أو المسيح المصلوب متحصن في قبره بعيد عن موت الطاغية. وكأن فعل الموت السلطوي لم يمت السياب / المسيح وإن بدا أنه ميت. بدليل أنه حي في قبره يرقب الحركة ويتحدى الجنود والطاغية: "فليأتوا – إني في قبري " فكأنه يريد أن يقول: إن الطاغية ورفاقه لن يستطيعوا أن يفعلوا أكثر مما فعلوا. من ثم يكون استفهامه: أو ما صلبوني أمس؟

غير أن الصورة تكشف عن بعد ثان وهو اقتران الطغيان بالخيانة. لقد كثف رمز "يهوذا" فعل الخيانة في ممارسات السلطة الطاغية. وبه تكون الخيانة طريقًا تفضي إلى الموت.

وفي الطور الثالث تتكثف دلالة الصورة حول جند الطاغية الذين هاجموا السياب / المسيح في وحشية:

فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي
فاجأوا كل ما ليس موتًا وإن كان في مقبره

---

(١) $\frac{11-6}{460}$ م[1].

فاجأوني كما فاجأ النخلة المثمره

سرب جوعى من الطير في قرية مقفره.(١)

فمداهمة الجند للمسيح بهذه الهيئة فعل طاغية دكتاتور. والجند هنا إشارة إلى العصا والحديد الذي يحكم به الشعب. ومفاجأة الجراح ودقات القلب وكل ما ليس موتًا، كناية عن الشراسة والقهر الذي يقتل الحياة حتى في داخل فضاء الموت. وتشبيه السياب الأخير يدعم هذا التوجه.

الثالثة: تبرز الطاغية وهو ينشر الموت في المدينة وفي ربوع الوطن العراقي. وهنا يكون الموت وسيلة في يد الثورة المنحرفة عن قصدها السوي. هكذا يتساءل السياب:

من الذي أعادنا، أعاد ما نخاف؟

من الإله في ربوعنا؟

تعيش ناره على شموعنا

يعيش حقده على دموعنا.(٢)

فالإله هنا هو الحاكم الطاغية الذي يتوهج نارًا تحرق الشعب والحياة. والنار هنا ليست نار الموت فقط؛ وإنما هي حقد أسود يعيش على دموع الناس.

لكن صورة الموت والطغيان تتعمق من خلال البعد التاريخي حيث الطغاة هم التتار الذين يشيعون الموت في الحياة:

هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعافْ،

وشمسنا دمٌ، وزادنا دم على الصحاف.

محمد اليتيم أحرقوه فالمساءْ

---

(١) $\frac{9-6}{461}$ م[1].

(٢) $\frac{12-9}{465}$ م[1].

يضيء من حريقه، وفارت الدماءْ

من قدميه، من يديه، من عيونه(١) (٢)

الصورة الشعرية هنا متوهجة بفعل الموت الناري وفوران الدماء مما يعني أن القتل هو شرعة الواقع العراقي. فالشمس دم، والزاد دم، والتتار هم طغاة الواقع. واستحضارهم فى بناء الصورة يكسبها كثافة دلالية حيث التتار يحفرون مكانهم المرعب في الذاكرة العربية والإسلامية. من ثم يكون تدرجًا مقبولاً أن يجرف "محمد" ﷺ على يد الطغاة التتريين. والصورة كثيفة حيث تختلط النار بالدماء في حريق هائل يضيء المساء ويضحى الجسد الطاهر فوارات دم تنفجر من القدمين واليدين والعيون في آن. أموت هذا؟ أم تمثيل وتمزيق بفعل الطغاة؟

لهذا تتنوع دلالات الصورة المجسدة للطاغية، فهو فوق ما سبق، ذئب أطلق من عقاله:

من الذي أطلق الذئاب من عقالها؟(٢)

وهو فارس، لكنه فارس دكتاتور لا يقتل الأعداء؛ وإنما يقتل النساء والمهود ويحول الواقع إلى حمامات دماء:

وجال في الدروب فارس من البشرْ

يقتل النساء

ويصبغ المهود بالدماء

ويلعن القضاء والقدر!(٣)

إن اقتران الفعل "جال" بالفروسية يعمق الكبرياء والغطرسة في شخصية الطاغية. وحركة التجوال هي حركة موت إذ يقتل النساء ويصبغ المهود بالدماء ... فكأن الطاغية هو الموت نفسه.

---

(١) $\frac{13-9}{467}$م¹.   (٢) $\frac{15}{469}$م¹.   (٣) $\frac{6-3}{471}$م¹.

من ثم نتساءل: كيف يكون واقع الحياة في العراق؟ هـذا مـا يدفعنا إلى المحور الرابع.

الموت والواقع الفاسد:

فساد الواقع هنا ناتج فعل الموت الذي أحدثه الطاغية. فهـو إذ ينشر الموت في كل مكان يفسد الحياة فيه. ويتجلى هذا المحـور عبر صور ثلاث:

الأولى: تشمل العراق كله ويكون الموت هو الفاعل الأوحد فيها فيسيطر على كافة عناصر الحياة:

الموت في الشوارع،

والعقم في المزارع،

وكل ما نحبه يموت

الماء قيدوه في البيوت

وألهث الجداول الجفاف(١)

الموت والعقم والجفاف، مترادفات متكاملة تدشن دلالة العـدم والفناء. وممارسة الموت ليست على البشر وحسب، بل هي موت للمشاعر فكل ما يحبه العراقيون يموت. لكـأن السـياب أراد أن يصور بشاعة الصورة بقتل الحب في نفوس الناس فيقتـل معـه الأمل في حياة رغدة. من ثم يكون الموت هو الفاعل الحاضر في كافة زوايا الحياة الميتة.

لكن هذه الصورة تتعمق حين يتحول الموت إلى كائن يولد في البيوت بدلاً من الحياة:

الموت في البيوت يولد،

---

(١) $\frac{8-4}{467}$م[1].

يولد قابيل لكي ينتزع الحياه

من رحم الأرض ومن منابع المياه

فيظلم الغدُ

وتجهض النساء في المجازر

ويرقص اللهيب في البيادر

ويهلك المسيح قبل العازر. (١) (٢)

أن يتحول الموت الذي يبدد الحياة، إلى مولود يولد في البيوت، فهذا صارخ الدلالة على فساد الواقع العراقي. والسياب الذي لا يفتأ يعب من منهل الأسطورة والتاريخ، يستثمر رمز قابيل بما فيه من خيانة وقتل. وهو إذ يصنع هذا يعيد الواقع العراقي إلى بداية الدنيا ووحشية الصراع بين الخير والشر مما يكسب القضية الوطنية بعدًا تجريديًا مهمًا.

والصورة مائية نارية معًا. والماء والنار هنا متضافران في تأكيد دلالة الموت العدمي وفناء الحياة. فإذ تجف منابع المياه، ترقص ألسنة اللهب؛ ليكتمل الموت من المنبع والذروة فلا توجد بقية من حياة.

والصورة؛ إذ تعمق فاجعة الحاضر الراهن، تمتد إلى آفاق المستقبل حيث الغد مظلم والمسيح واهب الحياة وباعث الموتى يهلك. إذن فلا أمل في حياة في هذا الواقع الفاسد.

الثانية: تخصص هذا الواقع العام، في واقع المدينة العراقية. والسياب حين يشخص هذه المدينة لا يبقي فيها على حياة وإنما هي موت مطبق. إنها مدينة الخطاه[٢]. وهى مرتع للخمور والدماء.[٣] وهي مدينة الرصاص والصخور[٤]. وكل هذه السمات سمات جافة ميتة.

---

(١) $\frac{8-2}{470}$ م١. (٢) $\frac{12}{470}$ م١. (٣) $\frac{13}{470}$ م١. (٤) $\frac{14}{470}$ م١.

بيد أن هذا التشخيص لا يرضى شاعرية السياب الذي ينحرف بصورته الشعرية إلى دهاليز التاريخ فيمنح الصورة دلالة مشعة:

كأن بابل القديمة المسوره

تعود من جديدْ،

قبابها الطوال من حديدْ

يدق فيها جرسٌ كأن مقبره

تئن فيه والسماء ساح مجزره

جنانها المعلقات زرعها الرؤوس

تجزها قواطع الفؤوس

وتنقر الغربان من عيونها

وتغرب الشموس. (١)

فبابل بجنانها المعلقة، والتي هي إحدى معجزات الدنيا، تعود مرة ثانية. لكن عودتها مناقضة لبدايتها. إنها بابل الموت لا بابل الحياة. وبين حياة الماضي وموت الحاضر تتفجر مأساة الطغيان التي تفسد الواقع. إن بابل الحاضر مقبرة. وسماؤها مجزرة. وجنانها رؤوس مقطوعة. وهي مظلمة لا شمس فيها ولا يحيا بها إلا الغربان تنقر العيون وتقتات على الجثث الميتة.

أهناك فساد يستشري في واقع أكثر مما يبنيه السياب في صوره هذه؟!

والسياب إذ ينفي عن المدينة الحياة يجعل ذلك في صيغة استفهامية استنكارية ويجعل من عبارة "عاشت الحياة(٢) " التي خطت على أطلال المدينة، شارة إلى موت الواقع وجفاف الحياة فيه.

---

(١) $\frac{15-7}{471}$ م١. (٢) $\frac{4-2}{472}$ م١.

غير أن فساد الواقع يزدادٍ قتامة بفعل الخيانة. وهنا يستحضر السياب رمز "يهوذا" الذي دلّ على المسيح ليجمع الموت والخيانة في آن:

أهذه مدينتي؟ جريحة القباب
فيها يهوذا أحمر الثياب
يسلط الكلاب
على مهود إخوتي الصغار ...[١] [٣]

الخيانة هنا، فعل موت آخر يضاف إلى موت السلطة والطغيان. إذ خيانة يهوذا أفضت إلى صلب المسيح وقتله. وثيابه الحمراء إشارة إلى تلوثها بدم القتلى. فيما الكلام – إشارة إلى كلاب السلطة – تنصاع ليهوذا فتقتل مهود الصغار ... إن واقع المدينة فاسد. وفساده ناتج عن الموت والطغيان والخيانة معًا.

الثالثة: تنتقل بالموت من المدينة إلى القرية ليصبح الموت هو المعلم الرئيس في الواقع العراقى قريةً ومدينةً فى آن. وحين يجسد السياب فساد واقع القرية بفعل الموت الطغياني، فإنه يمنح الصورة بعدها الموضوعي الأسطوري مما يعمقها. فالموت الكائن في القرية ليس موت البشر فقط، وإنما موت الآلهة:

وفي القرى تموت
عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر،
وفي يديها سلة ثمارها حجر
تُرجم كلُّ زوجة به. وللنخيل
في شطها عويل.[٢]

فإذا تأملنا صورة عشتار ربة النماء، وهي تموت عطشى في

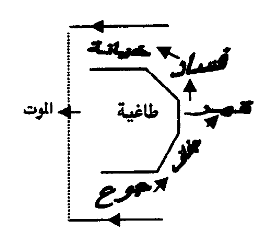
---

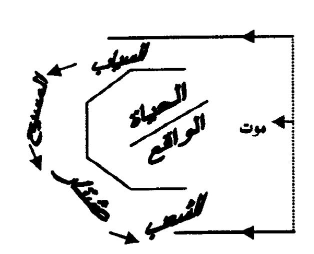
(١) $\frac{4-2}{472}$ م1.

(٢) $\frac{16-14}{472}$، $\frac{1}{473}$ م1.

فضاء القرية الذي هو مصدر الخير والحياة، أمكننا أن نتخيل فساد واقع القرية. فإذا أضفنا إلى ذلك رجم الزوجات وعويل النخيل، تبين لنا أن كل منابع الحياة واقعًا وأسطورةً قد فسدت. وهذا ما أراد النص السيابي أن يبوح به، ولكنه بوح صارخ مدوٍ.

وبشيوع الموت في القرية تنتهي دراستنا لموضوع "الموت والطغيان" والذي أخذت فيه الدلالة إيقاعًا دائريًا ينتشر ويتسع بدءًا من الجوع وانتهاءً بالموت، حتى يلتف حول عنق الشعب العراقي فيقتل فيه الحياة. وهذا ما يتضح من الشكل التالي:





ولكن ألا يقودنا هذا الواقع الميت إلى الحزن والأسى؟

هذا ما يبرر لنا دراسة موضوع الحزن الناجم عن الموت والطغيان في الفقرة القادمة.

* * *

الحزن: (*)

تُنسج خيوط هذا الموضوع عبر محورين متكاملين: محور الموضوع. ومحور الذات.

(*) ندرس هذا الموضوع من خلال مفردات: حزن – أنين – دموع – نواح – هم.

والمحوران بينهما شعاب دلالية مفتوحة حيث تجربة الذات جزء من تجربة المجموع و معبرة عنه. ومع ذلك فقد قررنا دراسة كل محور على حدة.

على المستوى الموضوعي:

يتبلور الحزن في هذا المستوى من خلال واقع الشـعب العراقـي الحزين. وهو حزين لأنه مرغم على ترك الوطن ومغادرته ليعـيش مغتربًا خارج حدوده. هنا يتحول الحزن الجماعي إلى دموع منهمرة:

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع[١]

* فالدموع شارة الحزن والألم الذي يعيشه الشعب العراقي.

وحين تتسع دائرة الحزن وتتعمق، تتجاوز الواقع العراقي ليصبح العالم كله انعكاسًا له. وتبدو الصورة الشعرية مزجًا خلائطيًا يجمـع الدماء والدموع والمطر مع الحزن الذي يلف العالم كله:

أحس بالدماء والدموع، كالمطر
ينضحهن العالم الحزين[٢]

وموضوعية الحزن تتكثف بفعل رمزية المسيح الذي يصلب في المدينة فيلف الحزن الحياة ويعم النواح والعويل كائنات الطبيعة:

كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة[٣]

---

(١) ــم1.　(٢) $\frac{3-2}{456}$ م1.　(٣) $\frac{10-5}{457}$ م1.

إن حركة "العويل والنواح" هي المسيطرة على بناء الصورة. والسماء الشتائية حزينة لصلب المسيح؛ مما يعني أن عناصر الطبيعة تعيش حالة الحزن التي تعمقت في واقع الحياة.

وإذ يتألم الشعب الحزين، يتحول ألمه إلى أنين ومرض(١) فيما العذارى حزانى ذاهلات تلتف حول عشتار(٢) بغية التماس الحياة والخصوبة. ولكن هيهات!

لكن الحزن العميق يتحول إلى هموم يكابدها الشعب. ويصبح الظرف الزماني بالغ القسوة عليه. فالصيف أسود الغيوم والنهار مليء بالهموم فيما الليل سهر وقلق وترقب:

وأقبل الصيف علينا أسود الغيومْ

نهاره هموم،

وليله نسهر فيه نحسب النجوم.(٣)

هي حالة أرق وقلق مفعمة بالأسى والحزن. وقول السياب: "ليله نسهر فيه نحسب النجوم" بالغ الدلالة على الحزن والألم الذي يعيشه الشعب العراقي؛ إذ من يحسب النجوم إلاّ المسهد الأرق الحزين؟

على المستوى الذاتي:

السياب حزين لسببين:

الأول: موت أمه وهو صغير. وهنا يجمع السياب بينه وبين الصياد الحزين الذي يلعن المياه بعدما خاب أمله:

كأن صيادًا حزينًا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر(٤)

لكن حزن السياب يظل مرتبطًا بالمطر الذي تشربه الأم في

---

(١) $\frac{8}{486}$ م١. (٢) $\frac{5}{488}$ م١. (٣) $\frac{3-1}{469}$ م١. (٤) $\frac{8-7}{476}$ م١.

قبرها. ويبقى تجدد الحزن قريب هطول المطر:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟ [١]

فتجربة الحزن هنا، تجربة ذاتية. لكنها غائرة حيث يتفاعل فيها موت الأم مع الوحدة والاغتراب والشعور بالضياع خارج الوطن.

الثاني: تعمق الاغتراب في ذات السياب. وهنا يعكس الشـــاعر ذاته على الطبيعة وبخاصة الطبيعة المائية ممثلة في "بويب" نهره المحبب إليه:

وتنضح الجرار أجراسًا من المطر

بلورها يذوب في أنينْ

" بويبُ ... يا بويبُ! "

فيد لهم في دمي حنينْ

إليك يا بويب،

يا نهرى الحزين كالمطر. [٢]

فالأنين والحزن صفات للبلور والمطر. وكلاهما عنصر مائي. والسياب بهذا السياق الشعرى يعكس ذاته الحزينة على مفــردات الطبيعة وعناصرها. وصلة النسب فى قوله "نهري" توحد بينهمــا بما يعنى أن حزن الذات اخترق ذات الطبيعة فتوحد بها لتصـــبح الصورة كلها رمادية مؤلمة. وحين تتكثف الدلالة الحزينة تأخذ هذا السياق التساؤلي:

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟ [٣]

---

(١) $\frac{14-12}{476}$ م١. (٢) $\frac{10-5}{453}$ م١. (٣) $\frac{13}{454}$ م١.

إن مفردة "غابة" بما فيها من كثافة تدعم دلالة الحزن عبر انحرافها الاستعاري؛ إذ الغابة دموع أو الدموع الكثيفة غابة مظلمة؛ مما يمنحنا قوة "الإدراك" لحالة الحزن التي يعيشها الشاعر ويعكسها النهر.

بهذا تنتهي دراستنا لموضوع الحزن، لكنه ينقلنا لدراسة موضوع "الحب" على الرغم من ثانويته في عينة الدراسة.

***

الحب:(*)

تتبلور الأطر الموضوعية "للحب" عبر خيطين يبدوان متناقضين في الظاهر، لكنهما متضافران متحدان في البنية التحتية لهما:

الأول: الحب في طوره الغزلي. بمعنى علاقة الرجولة بالأنوثة. وفيه يكون خطاب السياب متجهًا إلى المرأة يسبح في سحر عينيها.

الثاني: الحب تعبير عن القضية السياسية والاجتماعية وتشخيص لما اعترى الواقع من فساد. والخيطان يلتقيان في فضاء الوطن. فإذ تتحد الأنوثة التي يتغزل فيها السياب، بالوطن بفعل الترميز الشعرى، تلتقى، بذلك، مع القضية الوطنية في أبعادها الواقعية والسياسية ... إلخ.

من ثم فقد قررنا دراسة الخيطين على النحو التالي:

(*) ندرس موضوع الحب هنا عبر مفردتين هما: "حب – عين". وعلى الرغم من أن مفردة "عين" ليست في نطاق عائلة الحب، إلاَّ أن السياب في استخدامه الغزلى لهذه المفردة دلَّ بها على موضوعية الحب. وهذا ما يبرر لنا إدخالها في ثنايا الدراسة. على أننا سنخرج الشواهد التي لا تخدم الموضوع وهى:

$\frac{10}{459}$، $\frac{11}{459}$، $\frac{10}{461}$، $\frac{8}{487}$، $\frac{9}{487}$، $\frac{15}{487}$، $\frac{3}{488}$، $\frac{10}{488}$، $\frac{11}{488}$م[1].

الحب والوطن:

في أشهر قصائد السياب قاطبة "أنشودة المطر" يتجلى هذا الخيط الدقيق الشفاف الذي يغزل من علاقة السياب بالوطن رائعة حب فريدة فتتخلق المرأة المحبوبة التي يلتحم بها السياب. لنتأمل غزل السياب بالأنثى لنرصد مقدار العلاقة وطبيعتها:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهرْ

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض فى غوريهما، النجوم ... (١)

فإذا دققنا النظر في صورة عيني الحبيبة وتأملنا موجات الانديا والتوسع الصوري والدلالي الناجم عن فاعلية العينين، أمكننا أن نأمل في ارتباط المحبوبة بالوطن، أو هي شيفرة رمزية توحي به وحده، وتدل عليه من دون سواه.

وأول ما نتأمله في صورة السياب هو "غابتا النخيل". وعلينا أن نتساءل: أهما غابة نخيل لأنهما سوداوان؟ أم لأن النخيل هو المعلم البارز في بيئة السياب الجنوبية؟ فإذا سلمنا بأن عيني الحبيبة سوداوان، فهذا لا ينفي إشارتهما إلى خصوصية البيئة البصرية التي هى مغروسة فى لا وعي السياب. ألم يكن بوسعه أن يشبه سواد العينين بشئ آخر غير النخيل الكثيف؟ على أنه لا ينبغى أن تغفل، هنا، إشارة الزمن: "ساعة السحر" لإنها دالة لا على كثافة

---

(١) $\frac{6-1}{474}$م[1].

السواد فحسب، وإنما على فرادة اللحظة التي ينخلع فيها الليل تاركًا الفضاء لتباشير الفجر. وفي هذا إشارة لما يرتقبه السياب للوطن من ثورة تعيد صياغته من جديد؛ مما يجعل دقائق الصورة الشعرية ولطائفها تدل على تجاوز محدودية المرأة إلى آفاق الأرض والوطن والتجدد والخصوبة.

هذا ما تدل عليه انديا‌حات الصورة الشعرية. فغابتا النخيل السوداوان، تصبحان شرفتين ينأى عنهما القمر.– والشرفة معلم جنوبي– وإذ تبتسمان تنبثق حركة الولادة في صبغ ورق الكروم ورقصة الأضواء ونبض النجوم... إن العين الأنثوية هنا ليست مصدر حب وحسب، أو هي سمة جمال فقط، إنها معين ثر يمنح الإحساس بالحياة والحركية والخصوبة. ولعل هذا ما يدفعنا إلى التساؤل مرة ثانية: أهما عينا الحبيبة؟ أم هما عينا عشتار؟ فإذا ملنا إلى الثانية؛ لأن دلالة الخصب والتجدد التي ترتبط بحركة العينين، متحدة مع دلالة الأنوثة العشتارية، ألا يجوز لنا أن نربط بين الرمزية الأسطورية ودلالة الوطن؟ (*)

(*) علق "محمد فتوح أحمد" على هذا النص بقوله: "إن جملة العناصر التصويرية في هذا المطلع ترجع إلى منبع حسي واحد هو الطريقة التي تتناسخ بها مظاهر الطبيعة حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء والموت والميلاد والظلام والضياء، وهى عناصر موائمة بذاتها للتجربة الكلية في القصيدة، فوق أنها بنسقها التعبيري موحية بقلق التشكل وإيقاع التغير المرتقب: راح ينأى عنهما القمر، تورق الكروم ... فإذا مضينا مع الدلالة الجمالية لهذا النسق إلى مداها، أمكن القول بأن ما تحمله هذه الفلزات التركيبية من معنى الميلاد في الظاهرة الطبيعية هو الوجه الآخر من معنى الميلاد في الإنسان " راجع: توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة، فصول، عدد ٤، م١، يوليو ١٩٨١ ص ٤٦، ٤٧. وبهذا الصدد يمكن مراجعة المبحث الذي أنجزناه بعنوان "الشاعر والمرأة في مدار الوطن " الفصل الأول، ضمن كتابنا " فلسفة الموت والميلاد – دراسة في شعر السياب " المجمع الثقافي، أبو ظبى، ط ١، ٢٠٠٣.

من ثم فإن الحب "في أنشودة المطر" مفرد في مجموع عناصر تتحد بالمطر الذي يغسل الوطن وينبت البذور:

كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر![١]

والحب هو الرصيد الذي يرتكز عليه الثائر والشهيد في مواجهة الظلم والطغيان. لذا فإن الحب لا ينجم عن رؤية العين؛ وإنما هو أحد مكوناتها. إنه جزئية في حدقة الشعب العراقي[٢].

وهذا ما يقودنا إلى دراسة الخيط الثاني في موضوعة "الحب".

الحب والواقع الفاسد:

يتبلور هذا الخيط عبر محور واحد تنهض به مفـــردة "حـــب" والتي يرد ذكرها مرة واحدة. والحب هنا يعكـــس فســـاد الواقـــع وحلول الدمار به. هكذا يتحدث النص:

الموت في الشوارع،
والعقم في المزارع،
وكل ما نحبه يموتْ[٣]

فليس الحب علاقة ذكرية بأنوثة المرأة، أي ليس الحب تشخيصًا وتحديدًا، إنه شامل ومجرد. وإذ يوسم الحـــب بـــالموت، يتعمـــق إحساسنا بفساد الواقع الذي يهيمن عليه الموت والعقم في الشـــارع والمزرعة. وبهذا تنتهي دراستنا لموضوع " الحب ". لكـــن فســـاد الواقع يحتم الثورة عليه. وهذا ما يدفعنا لدراسة المحور الثاني من موضوع "الموت" وهو: "الموت والثورة".

---

(١) $\frac{16}{476}$ م[1].

(٢) $\frac{13-12}{461}$ م[1].

(٣) $\frac{6-4}{467}$ م[1].

الموت والثورة:

في بداية هذا الفصل ذهبنا إلى تقسيم موضـــوع المـــوت إلـــى محورين رئيسين هما: المحور الذاتي، والمحور الموضوعي. ولئن كنا أرجأنا دراسة المحور الذاتي، فقد شرعنا في دراسة المحـــور الموضوعي وقسمناه إلى محورين:

الأول: الموت والطغيان. وقد أنجزناه وما تفـــرع عنـــه مـــن موضوعات الحزن والحب.

الثاني: الموت والثورة. وهو ما نأتي عليه توّا. وينقســـم إلـــى محورين أساسيين:

الأول: الثورة: الإمكانية والاحتمال. الثاني: الثورة: التحقق والانفجار.

وسوف نقوم بدراسة كل محور على حدة متتبعين ما ينجم عنه من موضوعات. فلنبدأ بالمحور الأول.

الثورة: الإمكانية والاحتمال:

المرتكز الدلالي الرئيس في العملية الثورية أنها غسل وتطهير للحياة والواقع من أدران الطغاة والمستغلين وكل ما يعوق الحياة. وتبدو المعادلة اطرادية متناقضة. فكلما زاد فعل الظلم والطغيـــان، كلما اقتربت الثورة من التفجر والاندلاع. ولما كان الواقع العراقي على ما مرَّ بنا من ظلم وطغيان، فإن حيثيات الواقع مشبعة بنيران الثورة وبذور التمرد والانتفاض.

هذه الهواجس والأحاسيس والإرهاصات تعبر عن احتماليـــة قيام الثورة وإمكانية تفجرها في أى وقت من الأوقات. والمطـــر برعوده وبروقه وقطراته هو الرمز الذي يتحد بالثورة فيعبر عنها ويدل عليها:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ

سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثارْ
أصيح بالخليج: " يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى! "
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
" يا خليج يا واهب المحار والردى.. "
أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ
في الوادي من أثرْ.
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
" مطر ...
مطر ...
مطر ... (١)

إذا لفتنا النظر إلى حركية الأفعال في هذا النص، أمكن أن

---

(١) $\frac{6-2}{477}$، $\frac{7-1}{478}$م1.

نرصد دلالة الاحتمالية الثورية في الواقع العراقي. تبدأ الحركة بالمسح، وهو مسح برقي يكشف وينذر في آن. يضيء سواحل العراق ويهدد الطغاة بالصعق والإبادة. وحركة "المسح" هذه توحي بالشمول والعموم فكأن العراق كله خاضع لفعل البرق الذي يعمه فيوقظ بواعث التمرد والرفض. وقول السياب: "كأنها تهم بالشروق" بناء تشبيهي استعاري يفيد المقاربة والوشوك فكأن حركية الثورة ضاغطة على قوى الظلم تريد أن تنفجر. لكن سيطرة الطغاة / الليل تجهض هذه الحركة بفعل القتل والموت الذي يدثرها في مهدها. وهنا لنا أن نتخيل حركة المد والجزر، أو قوى الشد والارتخاء،، أو تصارع الثورية مع الطغاة. وهي حركة جدلية رجراجة تكاد تميل إلى أحد الطرفين في لحظة من اللحظات. وتأرجحها هذا هو ما يكسبها توترًا شعريًا عاليًا يجعلنا، وعبر فعل الترميز والإيحاء، نتهيأ لانبثاق الثورة من الواقع العراقي، ثم ما نلبث أن نهدأ ثانية، ولكن من دون أن نفقد الأمل في معاودة حركات المد الثوري العنيف.

إن حالة الرجرجة هذه هى ما يجعل السياب غير قادر على التحديد. فإذْ يتجه إلى الخليج، ذلك الفضاء المائي الذي يحوى كل شئ حتى المتناقضات، لا يجد إلاً الصدى الذي يعود إليه بالمحار والردى من دون اللؤلؤ. وهنا تكون الحركة الدلالية في حالة انكماش لا تلبث بعدها أن تثب من جديد.

حركة الفعل، في هذه الدورة من أدوار النص السيابي، حركة مقاربة بالفعل يدشنها فعل المقاربة "أكاد". وهى بهذا تنسجم مع حركية "المسح" وتتطور من خلاله. فمسح البروق للسواحل العراقية تطور إلى ذخيرة رعدية يقوم بها العراق كلِه وليس السواحل فقط. والبروق التي كانت في إيقاع المسح، خُزنت في السهول والجبال. والتناقض اللفظي بين السهول والجبال يفضي إلى

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثارْ

أصيح بالخليج: " يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى! "

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

" يا خليج يا واهب المحار والردى.. "

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبالْ،

حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجالْ

لم تترك الرياح من ثمودْ

في الوادي من أثرْ.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

" مطر ...

مطر ...

مطر ... (١)

إذا لفتنا النظر إلى حركية الأفعال في هذا النص، أمكن أن

---

(١) $\frac{6-2}{477}$، $\frac{7-1}{478}$م[1].

نرصد دلالة الاحتمالية الثورية في الواقع العراقي. تبدأ الحركة بالمسح، وهو مسح برقي يكشف وينذر في آن. يضيء سواحل العراق ويهدد الطغاة بالصعق والإبادة. وحركة "المسح" هذه توحي بالشمول والعموم فكأن العراق كله خاضع لفعل البرق الذي يعمه فيوقظ بواعث التمرد والرفض. وقول السياب: "كأنها تهم بالشروق" بناء تشبيهي استعاري يفيد المقاربة والوشوك فكأن حركية الثورة ضاغطة على قوى الظلم تريد أن تنفجر. لكن سيطرة الطغاة / الليل تجهض هذه الحركة بفعل القتل والموت الذي يدثرها في مهدها. وهنا لنا أن نتخيل حركة المد والجزر، أو قوى الشد والارتخاء،، أو تصارع الثورية مع الطغاة. وهي حركة جدلية رجراجة تكاد تميل إلى أحد الطرفين في لحظة من اللحظات. وتأرجحها هذا هو ما يكسبها توترًا شعريًا عاليًا يجعلنا، وعبر فعل الترميز والإيحاء، نتهيأ لانبثاق الثورة من الواقع العراقي، ثم ما نلبث أن نهدأ ثانية، ولكن من دون أن نفقد الأمل في معاودة حركات المد الثوري العنيف.

إن حالة الرجرجة هذه هى ما يجعل السياب غير قادر على التحديد. فإذْ يتجه إلى الخليج، ذلك الفضاء المائي الذي يحوى كل شئ حتى المتناقضات، لا يجد إلاّ الصدى الذي يعود إليه بالمحار والردى من دون اللؤلؤ. وهنا تكون الحركة الدلالية في حالة انكماش لا تلبث بعدها أن تثب من جديد.

حركة الفعل، في هذه الدورة من أدوار النص السيابي، حركة مقاربة بالفعل يدشنها فعل المقاربة "أكاد". وهى بهذا تنسجم مع حركية "المسح" وتتطور من خلاله. فمسح البروق للسواحل العراقية تطور إلى ذخيرة رعدية يقوم بها العراق كله وليس السواحل فقط. والبروق التي كانت في إيقاع المسح، خُزنت في السهول والجبال. والتناقض اللفظي بين السهول والجبال يفضي إلى

الشمولية والتعميم لترتسم صورة العراق كله وهو مشبع بـــالبروق والرعود في حالة ترقب لفض ختمها بفعل رجال الثورة.

وعبارة السياب "فض عنها ختمها الرجال" قـــد تـــوحي بفعـــل جنسي ينفذه الرجل في علاقته بالمرأة ويكون ناتجـــه الخصـــوبة والحياة. غير أن الفعل "فض" قد يشير إلى بعد نفسي فكأن الثـــورة مضغوطة فى "قمقم" حبيسة تنتظر فعلاً جريئًا يطلق حركتها. وفعل الثورة – من ثم – فعل جبار كأنه الريح لن تترك للطغاة الثموديين أثرًا في العراق. والعبارة بما فيها من تناص قرآني دقيقة في تبشيع ممارسات الطغيان فكأنهم عودة لقوم ثمود.

ألا يدفعنا هذا إلى متابعة التطور الـــدلالي الصـــوري لـــنص السياب؟، هنا، في هذا الطور، يظل فعل المقاربـــة نـــاجزا، لكـــن ومضات البروق، وأصوات الرعود، تتحول، بالفعل، إلـــى مطـــر يشربه النخيل. فكأن النخيل، وهو أحد مفردات الطبيعة، حامل لفعل الثورة. وهو في هيئته هذه، يتجاوب مع الإنسان العراقي الذي يئن في القرى.

إن المجاز الذي يبنيه السياب في قوله: "أسمع القرى تئن" قوي الإيحاء والدلالة؛ إذ الأنين فعل القرى ذاتها بما فيهـــا مـــن أنـــس وحيوان وجماد. وهذا أدل من قوله: "سكان القرى" مثلاً. حركـــة الأنين هنا، تنسجم مع صراع المهاجرين للرعود والأمواج، حيث الكل في حالة نفسية متوترة ومتوهجة يتطلعـــون إلـــى الثـــورة / المطر. وهذا ما يجعل من "المطر" أنشودة يتغنـــى بهـــا الجميـــع. أفكثير على السياب، بعد ذلك، أن يقول:

سيعشب العراق بالمطر.؟[1]

---

(1) $\frac{6}{480}$ م[1].

لنعلم أن العشب / الحياة حاصل فعل المطر / الثورة. وتبقى السين المصدر بها الفعل "سيشعب" دالة على قرب الحدوث.

في هذه الحالة، يتحول السياب إلى مبشر بالثورة:

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة. (١)

فقطرات المطر الممزوجة بأجنة الزهور ودموع الجياع والعراة ودم العبيد، تنتظر لحظة التخلق لتصير ثورة تغسل الواقع وتطهره من رجس الطغاة، فيما هي– من ناحية أخرى – تضمر الحياة التي يهبها الغد الفتي.

وفي تطور احتمالية الثورة، تتحول الدماء والدموع التى كالمطر، وهي عناصر ينتجها العالم الحزين بفعل الطغيان، إلى أجراس موتى تحرك بواعث الثورة في دخيلة السياب:

أحس بالدماء والدموع كالمطرْ
ينضحهن العالم الحزينْ:
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنينْ (٢)

إن الحركة النفسية هنا سريعة للغاية. فالدماء والدموع معًا ناتجة عن فعل الطغيان. من ثم فالعالم حزين وهي في حركتها

---

(١) $\frac{16-12}{479}$، $\frac{2-1}{480}$م١.   (٢) $\frac{4-2}{456}$م١.

المتابعة تأخذ سمة الهطول كالمطر. فكأنها من الكثافة والسرعة دائمة أبدًا. فهى ديمومة من غير انقطاع. والاستعارة في قوله "ينضحهن" مؤثرة دلاليًا؛ لأنها تشخص فعل المعاناة. لكن فعل الاستعارة ذاته، هو ما يطور دلالة الدماء والدموع إلى دلالة الأجراس المرعشة. فكأن نذر الخطر وبوادر الثورية أوشكت على الظهور والاندلاع. وهذا ما يجعل السياب يلتحم بشخص المسيح في صلبه وفدائيته. أليس طبيعيًا أن يرتسم السياب فاديًا وثائرًا؟:(*)

فيدلهم في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤامْ

(*) حلل محمد بنيس هذا النص بقوله:" هذا التجاوب الإيقاعي بين (القدر/ البشر، دمي/ موتى، القرار/ انتصار) هو بناء للأسطورة الجديدة التي تحدث عنها السياب، وبطلها ليس من طبيعة بطل الأساطير القديمة. إنه بطل يولد في تفاعل الكتابة مع الذات الكاتبة وهي في أقصى حالات حيويتها تبحث عن معنى جديد للموت. في الماء وعبره يكون الفرد والجماعة، قد اختار كل منهما اختبار تجربة الموت لتحويل الموت من دلالته المعتادة إلى دلالة يتقن السياق النصي وحده إبرازها، هي هنا قلب الدلالة ليصبح الموت دالاً يتأسس في الحياة التي يبنيها النص ". انظر: الشعر العربي الحديث، جـ ٣، ص ٢٢٢ أما " محمد الخبو " فيعلق على هذا النص بقوله: " إن الغرق في المقطع الثاني يكون في بحر من الدم فداءً للآخرين. إنها صورة شبيهة بموت المسيح يصلب افتداءً للبشر. كان الموت لذة فأصبح فداء. كان مطلبًا خاصًا فأصبح حلمًا بالتضحية في سبيل المعذبين في العالم الحزين. وليس الموت نهاية بل هو الحدث المنبعثة منه الحياة وانتصار للمسحوقين. "انظر: "مدخل إلى الشعر العربي الحديث "دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص١٨٦. وأما أدونيس فيعلق على هذه القصيدة بقوله: "الموت من أجل الحقيقة أعمق ما يضيئها: يتلاقى الذاتي والموضوعي، ينوجد ما كان تصورًا، ويتجسد ما كان ممكنًا. بل يصير الإنسان كالنهر، كالماء: حيًا يولد من ذاته، يدخل في تكوينه العالم، في نسيجه الكوني. الحياة الميتة تتقلب إلى موت حي. لا يعود هناك غير الماء، غير الولادة المستمرة". انظر: بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها أدونيس، دار الأدب، الطبعة الثالثة ١٩٨٧، ص١٣.

أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام.

أود لو عدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتي ثم أصفع القدر

أود لو غرقت في دمي إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة. إن موتي انتصار!(١)

السياب هنا مسيح العصر. والموت الذي يحلم به بفعل الرصاصة أو الغرق في الدم، هو السلاح الذي يحمله الثائر في مواجهة الطغيان. الثائر هنا لا يخاف الموت، بل يسعى إليه ويحلم به. كان الموت سابقًا سلاحًا في يد الطاغية، فأصبح سلاحًا في يد الثائر. من ثم ليس الموت عدمًا أو فناءً؛ وإنما هو انتصار وحياة. هو ممارسة إيجابية فاعلة. وهو فعل يدشن نبوة الشاعر الفادي ويدعم مفاهيم التضحية والبطولة والإعجاز؛ إذ موت الفرد يعني حياة الجميع وانتصارهم على الطغيان. وهنا نلاحظ سرعة التطور الصوري والدلالي. فالدماء والدموع الممطرة تحولت إلى أجراس مرعشة، ثم تطورت إلى رصاصة تشعل النار فيما هي تنتهي، في نهاية الأمر، عند الغرق في الدماء إلى القرار لأجل الغاية الحياتية. والغاية الحياتية رهينة الثورة التي يستشهد السياب من أجلها.

إن قضية السياب هي كدح المعذبين والنضال من أجلهم. والثورة المغيرة هي غاية السياب والشعب معًا. من ثم فليس عزيزًا أن يموت من أجل الثورة والحياة. إن الحياة تنبثق من الموت. هكذا ينتصب رمز المسيح في شعر السياب ليثبت أن التضحية والفداء تبعث الحياة ولا تميتها. أليست هذه حالة المسيح بعد صلبه:

---

(١) $\frac{13-5}{456}$ م[1].

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياحْ
في نواح طويل تسف النخيلْ،
والخطى وهى تنأى. إذن فالجراحْ
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيلْ
لم تمتني.(١)

المسيح إذن حي لم يمت بفعل الصلب! بل هو حي بفعل الصلب ذاته بدليل أنه يسمع الرياح والخطى. وهذا غير ما أراد قاتلوه. لقد ظنوا أنهم قضوا عليه وعلى قضيته بموته. والواقع عكس ذلك. فالقضية مستمرة، والنضال قائم. ولقد مات المسيح، أو خيل إليهم أنه كذلك، من أجل القضية والثورة. إن فردية الموت هنا، تعني جماعية البعث. هذا ما يبرزه نص السياب / المسيح:

قلبي الشمس إذْ تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحًا، وزهرًا، وماءً نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل،
موته البعث: يحيا بمن يأكلُ.(٢)

إن "القلب" الذي هو فضاء للصورة الشعرية الممتدة، هو فضاء للحياة برمتها. إن تماثل التراكيب النحوية وهى تتداح في موجات دلالية متتابعة، يعمق إيقاع الحياة القوى الناجم عن فعل موت بطولي. هكذا يأخذ القلب المفرد في التشكل والاتساع ليشمل الشمس وما تشع والأرض وما تخرج والماء والسنبل.

ويبقى فعل موته – أي القلب – هو فعل بعثه وفعل حياة لآكله.

ولئن كان ثمة إقرار بموت ينجز أثره في المسيح، فهو الموت الجسدي:

---

(١) $\frac{5-1}{457}$ م١.

(٢) $\frac{11-8}{458}$ م١.

متُ بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله.(١)

إنها نار التطهر التي تصفي الجسد من شوائب الطين وتبقي على الجوهر النوراني الذي لا يخضع لفناء. من ثم يفرح المسيح بكثرة الحيوات التي سيحياها بفعل الموت:

كم حياةٍ سأحيا: ففي كل حفره
صرتُ مُستقبلاً، صرت بذره،
صرت جيلاً من الناس: في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطره.(٢)

هل موت المسيح انحسار؟ أم أنه انتشار للحياة؟ نص السياب مفعم بقوى تناسلية تكاثرية عنيفة؛ إذْ الذات المفردة تصبح جيلاً من الناس ومستقبلاً وبذرة حياة وقطرات دم تسكن القلوب العديدة.

أفيموت المسيح إزاء الطاغية؟ أم يحيا؟ إن المسيح حي يتحدى الطاغية الذي أتى على جسده فصلبه. لكن المسيح يعطى القضية حجمها:

إن تكن من حديد ونارٍ، فأحداق شعبي
من ضياء السماوات، من ذكريات وحب
تحمل العبء عني فيندى صليبي، فما أصغره
ذلك الموت، موتي، وما أكبره.(٣)

إن موت المسيح صغير وكبير في آن واحد. صغير؛ لأنه فعل طغاة يهلكون الجسد بالتعذيب والقتل. كبير؛ لأن موت الجسد تحرير للروح والفكر والنضال لينطلق في كل اتجاه. لهذا فإن المدينة التي تشهد صلب المسيح على يد الطغاة، حبلى بآلام المخاض الثوري. وهو غاية كل ثائر.

---

(١) $\frac{14}{458}$م١. (٢) $\frac{5-2}{459}$م١. (٣) $\frac{14-12}{461}$م١.

ولكن أليست الثورة والفدائية فضحًا لممارسات الخيانة؟ هذا ما يبرزه نص السياب حيث العلاقة بين صلب المسيح وحياته، وبين فعل خيانة يهوذا، علاقة جدل وتضاد. هكذا تنتصب صورة يهوذا إزاء رؤيته للمسيح:

هكذا عدت، فاصفر لما رآني يهوذا ...
فقد كنت سره.
كأن ظلاً، قد أسودَّ، مني، وتمثال فكره
جمدت فيه واستلت الروح منها،
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه ...
(عيناه صخرة
راح فيها يواري عن الناس قبره)
خاف من دفئها، من محالٍ عليه، فخبر عنها
- " أنت! أم ذاك ظلي قد أبيض وارفض نورا؟
أنت من عالم الموت تسعى! هو الموت مره.
هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان زورا؟ "(١)

"يهوذا" في هذا النص ذات وموضوع في آن. هو ذات؛ لأنه يمثل حادثة فردية لصيقة به، وهي خيانته للمسيح ودله لليهود عليه ليقتلوه. وهو موضوع؛ لأنه، بفعل خيانته، صار مثلاً ورمزًا لهؤلاء الذين يخونون قضايا شعوبهم في كل زمان ومكان. هو ثائر سلبي، أو ذات فردية استغلالية لم تفلح في اجتياز حدود الشرنقة الذاتية الضيقة إلى حيث ذات الشعب والجماهير. من ثم فمشهدية حضوره هو والمسيح في صورة شعرية واحدة، مشهدية دراميـة تعتمد عنف الجدل وحدة الصراع التناقضي بين الذات والموضوع

---

(١) $\frac{16-6}{459}$ م[1].

... بين الفرد والمجموع، بين الفداء والخيانة ...، لقد اعتقد يهوذا أن المسيح مات ولن يعود ثانية؛ لهذا كان وقع الرؤية عليه مفزعًا: "اصفرَّ لما رآني يهوذا " والدلالة اللونية هنا كاشفة عن الذهول والارتباك، كما هي دالة على الخزي والألم الذي اعترى الخائن.

لقد كان "يهوذا" ظلاً للمسيح، أي ملاصقًا له وملازمًا إياه. وهذا دال على تعمق الصلة بين المسيح ويهوذا، ومع ذلك مارس الخيانة ضده ظانًا أن المسيح مات من غير رجعة. فلما تبين له أن المسيح لم يمت افتضح أمر خيانته فراح يواريها عن الناس في جمود عينيه. والقبر الذي يدفنه في عينيه هو خيانته التي يخفيها عن الناس. إن يهوذا لم يصدق عودة المسيح من عالم الموت فظنه ظله: "أنت أم ذاك ظلي قد ابيض وارفض نورا؟" والاستفهام هنا استنكاري يوحي بالدهشة والغرابة؛ ذلك أن عودة المسيح كسر لعقيدة موروثة عن الآباء تؤكد أن الموت مرة واحدة.

وبهذا يصبح افتضاح الخيانة انتصارًا للقضية والشعب والشهادة. ويصبح المسيح / السياب، أو السياب / المسيح، حيًا ثائرًا يتحمل وخزات العذاب بمفرده من أجل إنقاذ الجميع. بل يصبح فعله الاستشهادي دفعة قوية نحو انفجار الثورة التي تحبل بها أرجاء المدينة. أليست هذه مدينة السياب، قطعة من صفيح ساخن فوق ألسنة اللهب الدفين؟ أليست أرقة بفعل بركانها الثوري المكتوم؟:

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب.
تحم دروبها والدور، ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها.(١)

---

(١) $\frac{4-1}{486}$م[1].

إن الصورة الشعرية ذات وهج دلالي يكشف عـن الاحتمـال الثوري الذي يوشك على الانفجار. والصورة التي تعتمد العنصـر الناري في بنائيتها، دقيقة في الإشارة إلى محرقة الثورة التي تزيل الخبث والدرن وتصفي جوهر الحياة. وقول السياب "يهب موتاها" يوحي بعنف الحركة الثورية ومقدار الكبت الذي يعانيـه الشـعب الميت بفعل القهر.

وفي إضفار ذكي لجديلة الثنائية المائية النارية، يبني السـياب صوره الكاشفة عن إمكانية الثورة المختزنة في الواقع العراقي عبر الرمز التموزي في القصيدة ذاتها، بل وفي امتداد الصورة الشعرية عليها. هكذا يبعث تموز القتيل عائدًا إلى بابل يرعاها، لكن حركة البعث التموزي لم تكتمل بعد؛ لأن صفير الريح وأنين المرضـى أكبر من فعل البعث التموزي:

" صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب..
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها. "
وتوشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها.(١)

فالحركة الثورية هنا وثب وارتداد، أو وهـج وانطفـاء. لكـن الثابت هو تكونها وبلورتها في الوعي العراقي. فالشعب واعٍ بفعل الثورة وضرورته، لكن قوى الطغيان تجهض كل محاولة. غير أن هذا لا يعني عدمية الاحتمال، أو نفي الإمكانية الثورية. فهـا هـو السياب بعدما يرصد واقع الجفاف في "مدينة بـلا مطـر" يلـوذ بالبشرى والتفاؤل؛ إذ المطر / الثورة قاب قوسين أو أدنى:

ولكن خفقة الأقدام والأيدي

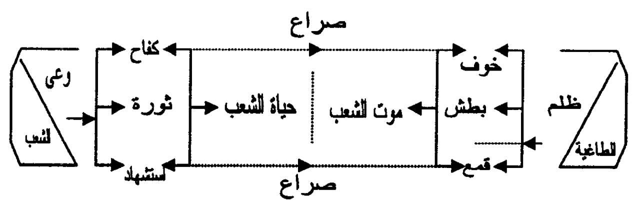
---

(١) $\frac{8-5}{486}$ م1.

وكركرةَ و " آهَ " صغيرةٍ قبضت بيمناها
على قمر يرفرف كالفراشة، أو على نجمة..
على هبة من الغيمة،
على رعشات ماء، قطرة همست بها نسمة
لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها! (١)

الصورة الشعرية نابضة بالتفاؤل والإشراق. والعنصر الطفولي يزيدها عفوية وبراءة. ويجعل امتزاج عناصر الثـورة / المطـر، ببذور الطفولة البريئة، دالاً على الغسل والتطهير بقدر ما هو دال على الولادة وبعث الحياة.

بهذا تكتمل دراسة هذا المحور والذي تأخذ الدلالة فيه صـياغة هذه المعادلة:



تبدأ المعادلة بقمع الطاغية للشعب واستخدامه الموت سلاحًا في يده. وهذا الفعل يوقظ حركة الوعي الشعبي لما فيه مـن إرهـاب فيتمرد عليه. وإزاء هذا يزداد بطش الطاغية؛ مما يدفع الشعب إلى حتمية الثورة والشهادة من أجل الحياة. وبهذا تصبح العلاقة بـين الشعب المقموع والطاغية، علاقة صراعية جدلية تمثل صـراعية الموت والحياة.

---

(١) $\frac{18-13}{491}$ م^{1}.

لقد انتهى محور "الثورة: الإمكانية والاحتمال". ولكن ألا يقودنا هذا إلى دراسة موضوع الحياة الذي هو وثيق الصلة بالعملية الثورية. بل إن الثورة ذاتها تنفجر من أجل الحياة. لنر الحياة في تموزية السياب.

* * *

الحياة (*)

الحياة في عينة النص التموزي السيابي، حياتان. حياة الطاغية، وحياة الشعب. والسياب داخل في الصنف الثاني بالضرورة.

والحياتان متناقضتان وإن قارب الموت بينهما ظاهريًا. لكن الموت المشترك لفظيًا بين الحياتين ذو بنية ضدية أيضًا. فحياة الطاغية تستمر بموت الشعب وقهره. من ثم يكون موت الشعب تجددًا لحياة الطاغية. والشعب الذي يبتغي الحياة يثور من أجلها. من ثم يستشهد ويضحي بذاته من أجلها. وهنا يكون الموت مولدًا للحياة. وعلى هذا الأساس الجدلي ترتسم أنساق الحياتين كما سنبينه الآن.

حياة الطاغية:

الطاغية يعيش على امتصاص دماء الآخرين من الشعب. من ثم يكون عيشه وزاده هو إخافة الناس وإشاعة الرعب فيهم. لهذا ترتسم صورته في وهج ناري مفعم بالحقد والطغيان الذي يصل حد التأله:

من الإله في ربوعنا؟

(*) ندرس هذا الموضوع من خلال مفردات: " حياة – عيش – بعث – ولادة – مخاض ".

ونخرج من دراسة هذا الموضوع الشاهدين الآتيين: $\frac{13}{469}$ م 1، $\frac{3}{472}$ م 1.

تعيش ناره على شموعنا

يعيش حقده على دموعنا[١]

أليست هي المعادلة الضدية: عيش الطاغية / موت الشعب. إن النار والحقد متضافران في بناء هذه الدلالة لتجعل مـن الطاغيـة كائنًا مجردًا من سمات الإنسانية. هو نار وحقـد يحـرق البشـر والربوع ويستنزل الدموع.

ولكن هذه الصورة تزداد ضراوة حين يصنع السياب من قبضة الطاغية تهديدًا ومنجلاً لا يحصد سوى الدم والعظام.[٢] أليس مـن الطبيعي أن تغيب صورة الحياة أو الولادة في وعي السياب؛ ممـا يدفعه للانخراط في سياق استفهامي كثيف:

اليوم؟ والغد؟

متى سيولد؟

متى سنولد؟[٣]

غير أن هذه القتامة تصل ذروتها عندما يتحول الموت ذاته إلى ولادة في البيوت ... إلى قابيل لكي ينتزع الحياة من منابعهـا.[٤] ومن ثم يكون التوحد بين الطاغية ورمز الطغيان والخيانة قابيـل؛ مما يجعل الحياة مفتقدة فيما تكون حياة الطاغية قائمة عنيفة.

حياة الشعب:

الدلالة المركزية لمفهوم الحياة هنا، قرينـة الكفـاح الثـوري والنضالي. وهي وليدة الفداء والتضحية والاستشهاد. لهذا ففضاؤها الزمني هو الغد وليس الحاضر حيث الحاضر جوع وجفاف وقهر ...، بينما المستقبل تحيط به أطياف الحلم في انبثاق الثورة التي تلد

---

(١) $\frac{12-10}{465}$ م1. (٢) $\frac{15-13}{466}$ م1. (٣) $\frac{3-1}{467}$ م1. (٤) $\frac{4-2}{470}$ م1.

الحياة الكريمة المثلى.

لهذا يصف السياب المستقبل / الغد بصفتين جوهريتين همـــا: الفتوة، الحياة:

في عالم الغد الفتي واهب الحياة(١)

إن فعل الهبة هنا، والذي ينهض به الزمن الآتي، مرادف تمامًا لفعل الولادة أو البعث. والغد الثوري الفتي هو الفاعل المنجز الذي يعد بذلك. لقد كرر السياب هذا البيت مرتين في "أنشودة المطر". والتكرار يؤكد لا دلالة الزمن فحسب؛ وإنما أهم منه، دلالة الحياة المرجوة.

الحياة إذن من الموت. وإذا كان السياب لا يستطيع أن يمـــوت في الوهج الثوري؛ إذ الثورة غائبة لا حاضرة، فليمت في نطـــاق الحلم. وحلم السياب يعبر عنه بالمفردة الفعلية "أود" وقصيدته "النهر والموت" طقس حلمي كثيف ينزع إلى رسم الحياة المأمولة بفعـــل الموت. لكن هذا النزوع يأخذ مسلكين:

الأول: ينزع السياب إلى الموت بفعل الغرق. وهنا يكون النهر هـــو فضاء الموت. لكن هذا الحلم الطفولي ليس عبثًا؛ وإنما هو حلم بالحياة:

وأنت يا بويب ...

أودُّ لو غرقتُ فيك، ألقط المحار

أشيد منه دار.(٢)

... ...

فالموت عالم غريب يفتن الصغار،

وبابه الخفي كان فيك، يا بويب.(٣)

الموت هنا فتنة لها وهجها وبريقها. وهوفتان؛ لأنه يخلق الحياة أو يبعثها. وهذا سر حلم السياب بالغرق / الموت. هو حلمه بإشادة

---

(١) $\frac{2}{480}$م1. (٢) $\frac{3-1}{455}$م1. (٣) $\frac{8-7}{455}$م1.

الدار وإتمام النسق الحياتي.

الثاني: ينزع السياب إلى الموت بفعل الرصاص الذي يشعل عظامه ويوقد لهيب الحياة. من ثم يكون الحلم جماعيًا؛ حيث تأمل الذات المفردة بالانخراط في ذات المكافحين من الشعب بغية بعث الحياة والانتصار على الظلم والطغيان. لهذا يتحول الغرق السيابي في النهر إلى غرقٍ في الدم المراق بفعل الافتداء والبطولة. أليس الموت هنا فعلاً معجزًا؟:

أود لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة. إن موتي انتصار!(١)

إزاء البيت الأخير من هذا النص، لا نملك إلاَّ أن نستسلم لرعشة تهز أعماقنا إعجابًا بالموقف السيابي. ولكن الأهم من ذلك – وحتى لا نخرج عن مسارنا الدراسي الوصفي – هو التساؤل: أليس السياب هنا مسيحًا عصريًا يفتدي جملة المكافحين والمظلومين؟ بلى. هو المسيح لا غير. أليست هذه الصورة هي ما ينتصب في نص " المسيح بعد الصلب "؟:

حينما يزهر التوت والبرتقال،
حينما تمتد " جيكور " حتى حدود الخيال،
حين تخضر عشبًا يغنى شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضر حتى دجاها،
يلمس الدفاء قلبي، فيجري دمي في ثراها.
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورًا،

---

(١) $\frac{12-10}{456}$ م[1].

قلبي الأرض، تنبض قمحًا، وزهرًا، وماءً نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن يأكل.
في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياة. (١)

السياب الباحث عن الحياة المغيبة، مسيح منحها للنـــاس بفعلـــه الافتدائي. والحياة هنا عامة تشمل جزئيات "جيكور" وبقية الوطن. وهي حياة مكتملة في عناصرها: الشمس، النور، الشـــذا، المـــاء، الخضرة ... الخ بل إن الحياة التي يمنحها السياب في النص حياة كونية. وقلبه هو مركز هذا الكون يتسرب في الأرض والثـــرى، وفي الفضاء والسنا.. وفي الماء والسنبل. القلب مركز بعثي يحقق الحلم بالحياة للبشر. وهو ما يجعل المسيح يتساءل:

كم حياة سأحيا: ففي كل حفره
صرت مستقبلاً، صرت بذره(٢)

و"كم" هنا تفيد الكثرة فكأنها توحي بنشاط تناسلي روحي يحقق الحياة عبر الموت. ألم يقل السياب إن "موتنا يخبئ الحيـــاة"(٣) أي يعد بها ويمنحها. أليس هذا دافعه لأن يجعل من مقولة الفداء دعوة عامة يوجهها إلى الجميع ويجعل الحياة مرهونة بها:

فيا آباءنا، من يفتدينا؟ من سيحيينا؟
ومن سيموت: يولم لحمه فينا؟. (٤)

ثم ألم يحن للمدينة أن توافيها لحظات المخاض الثوري(٥)؟. لقد

---

(١) $\frac{13-2}{458}$ م1. (٢) $\frac{3-2}{459}$ م1. (٣) $\frac{12}{464}$ م1.
(٤) $\frac{2-1}{491}$ م1. (٥) $\frac{8}{462}$ م1.

أقر السياب بذلك. فلتكن الثورة هي المسحوق السحري الذي يمنح الحياة. وهذا ما يدفعنا إلى إنجاز المحور الثاني في موضوعية "الموت والثورة" على النحو التالي.

الثورة: التحقق والانفجار:

لما كان انتظار السياب والشعب للثورة طويلاً، فقد آن لها أن تخرج إلى حيز الوجود. لقد تحولت الثورة من إرهاصات وبذور رفض وتمرد إلى واقع الشعب والشاعر والحياة. هكذا يصور السياب هذه اللحظة.

وجئت يا مطر،
تفجرت تنثك السماءُ والغيومْ
وشقق الصخر ،
وفاض، من هباتك، الفرات واعتكرْ
وهبت القبور، هز موتها وقامْ
وصاحت العظام
تبارك الإله، واهب الدم المطر.(١)

تكتسب الثورة في هذا النص، سمة الزلزلة في قوة حركيتها وعلامة التفجر البركاني في قوة مباغتتها وقدرتها على المفاجأة والإدهاش. وتسعى الصورة السيابية إلى تكثيف هذا المنحى تكثيفاً يبلغ الذروة الدلالية بفعل المجاز والانحرافات الاستعارية. إن المطر في بعده الحركي، يتمحور حول أفعال ثلاث: جئت – تفجرت – تنثك. وهي أفعال في صيغتها الماضوية والحاضرة تثبت الدلالة على أرض الواقع. فالثورة إذن ليست حلمًا يرتجى؛ وإنما

---

(١) $\frac{7-1}{464}$م[1].

واقع معيش. وهو واقع حركي نزق وكثيف؛ إذ السماء كلها والغيوم تنهمر بالمطر الذي يشقق الصخر ويفيض بالفرات فيعتكر. وهذه كلها حركات مائية انسيابية نشطة تكسب الصورة الشعرية الثورية سيلانًا وتدفقًا. ولكن عنف الصورة يتأتى من فعل الزلزلة القبرية في قوله: "هبت القبور"؛ إذ الهب انتفاضة فتية توحي بالقوة والعنف. فإذا تبصرنا بناء الصورة وجدنا أن فضاء الموت والذي هو القبر هو الذي انتفض وقام لا من يسكن القبر فقط. وهذا اعتبار سياقي ينجز دلالة حادة تعكس ناتج الفعل الثوري، وهو ما يتوافق مع بقية الصورة في قوله: "هز موتها وقام ....وصاحت العظام"؛ إذ الموت، والذي هو كائن تجريدى، لا الموتى، هو الذي قام حيًا من جديد. والعظام التي هي بقايا جثة اندثرت، هي التي تصيح بالدعاء والابتهال إلى الإله الثوري الذى بعث الحياة بالدم والمطر. أليست الصورة عنيفة كثيفة؟

هكذا انفجرت الثورة وتحقق الحلم السيابي والشعبي معًا بانفجارها. ولكن هل ولدت الثورة الحياة؟ هل حققت منجز الحلم التموزي ببعث أمثل؟ نصوص العينة تبوح بنفي صريح فالحياة بعد الثورة أكثر موتًا من الحياة قبلها؛ مما يؤكد أكذوبة البعث الثوري. وهذا ما يدفعنا لدراسة موضوع "البعث الكاذب" الناجم عن تحقق الثورة وانفجارها. وهو ما ننجزه في الفقرة التالية.

****

البعث الكاذب

الدال الرئيس في هذا الموضوع هو الإخفاق الثوري وما نجم عنه من عدمية الحياة وتأصيل الموت. ولقد أخفقت الثورة العراقية في تحقيق حلم الحياة حيث تحول الواقع العراقي إلى فساد وموت أكثر مما كان عليه. كانت الثورة، إذن، وهمًا وخداعًا وسرابًا. ولقد

جاءت ولادة مشوهة ناقصة وبعثًا كاذبًا؛ مما جعل الشعب يتأرجح بين الموت والحياة فالعراقيون أحياء / أموات في آن.

في هذه الأجواء ينحرف الحلم السيابي عـن مسـاره الثـوري ليصبح حلمًا بالعودة إلى ما كان قبل الثورة على الرغم مما فيه من ظلم وطغيان. هاهي حركة الحلم تثب في اتجاهها العكسي:

فآه يا مطر!

نود لو ننام من جديد،

نود لو نموت من جديد،

فنومنا براعم انتباه

وموتنا يخبئ الحياة،(١)

فالرغبة ملحة في العودة إلى النوم والموت. ويبـدو الخطـاب السيابي حاملاً نبرة اللوم والعتاب فالآه التى يطلقها السياب مشحونة بالأسى والحزن وفيها من مكنون النفس الجريحة الكثير. هنا يتحد الشعب العراقي برمز "العازر" الذي بعثه المسيح بعد موته. لكـن بعث الشعب هنا مشوه يجسده نص السياب:

من أيقظ " العازر " من رقاده الطويل؟

ليعرف الصباح والأصيلْ

والصيف والشتاءْ،

لكي يجوع أو يحس جمرة الصدى،

ويحسب الدقائق الثقال والسراغ

ويمدح الرعاع.(٢)

فبعث "العازر" هنا لم يمنحه إلاَّ الحياة في إطارها الشكلي دون

---

(١) $\frac{12-8}{464}$ م1.   (٢) $\frac{7-1}{465}$ م1.

جوهرها. لهذا فإن الاستفهام الشعري صرخة احتجاج على الفعل الثوري ونواتج البعث الكاذب. فمازال الجوع والموت مسيطرين على حياة الشعب. أليس البعث خدعة وأكذوبة؟ هذا ما يدفع السياب إلى الغرق في الدهشة والألم:

أهذا أدونيس، هذا الخواء؟

أهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟

وأين القطاف؟

مناجل لا تحصد،

أزاهر لا تعقد،

مزارع سوداء من غير ماء!

أهذا انتظار السنين الطويلة؟

أهذا صراخ الرجوله؟

أهذا أنين النساء؟

أدونيس! يا لاندحار البطوله.[1]

إن كثافة الاستفهام، هنا، دالة على خيبة الأمل التي مني بها السياب والشعب معًا بفعل الثورة المخفقة. واستحضار الرمز الأدونيسي يعمق مأساة الجرح؛ إذ الإله واهب الخصوبة والتجدد، الذي قدمت إليه النذور والتضحيات، يبعث على غير جوهره. يبعث شاحبًا جافًا خاويًا مظلمًا ... من ثم فالحياة التي يهبها للناس حياة ميتة مما يجعل شرخ الفاجعة غائرًا. وهذا ما يجعل السياب ينفس عن كبته وأزمته في صيغ التساؤل المتتابعة وكأنه يستنكر المحصول الثوري الخادع.

---

(١) $\frac{2-1}{465}$، $\frac{9-1}{466}$م١.

غير أن التساؤل الملح يمتزج بأدوات النداء. ورمزية أدونيس تتبدل بدلالة الربيع:

يا أيها الربيع
يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟
جئت بلا مطرْ
جئت بلا زهرْ،
جئت بلا ثمرْ،
وكان منتهاك مثل مبتداك
يلفه النجيع ... (١)

فربيع أدونيس، أو ربيع المطر فاقد ماهيته فجاء على خلاف عادته. وهو في صورته هذه، يدشن الجفاف لا الخصوبة، الموت لا الحياة ...، وتفصيل السياب لحيثيات الصورة: مطر – زهر – ثمر، تأكيد لقوة الجفاف والموت الذي نتج عن الثورة الكاذبة. ألم تكن الثورة وهمًا خادعًا سيطر على مخيلة الجياع؟

خيل للجياع أن ربة الزهر،
عشتار، قد أعادت الأسير للبشر،
وكللت جبينه الغضير بالثمر،
خيل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة في الضريح. (٢)

إن السياب يستثمر بقية رموزه التموزية، ولكن في سياق تناقضي يسلبها جوهرها الدلالي لتتشح بدلالات سالبة. والتنويع

---

(١) $\frac{12-6}{468}$م^{1}.   (٢) $\frac{13-8}{469}$م^{1}.

الحادث بين عشتار والمسيح وأدونيس وتموز والمطر ...، كل ذلك تنويع لدلالة واحدة. أو تقنية تعبيرية متجــددة. ولكنهــا – وعبــر تنوعها – تقود إلى مدلول واحد وهو الموت، أو البعــث الكــاذب الذي يؤكد إخفاق المنحى الثوري التموزي الذى ارتكــزت عليــه الرؤيا السيابية طيلة هذه الحقبة من الزمن.

وبهذا تنتهي دراستنا لموضوع "البعث الكاذب" والذي تفرع عن محور "الثورة: التحقق والانفجار" لتتم به دراسة موضوع "الموت والثورة" عبر المحورين السالفين. وكذا تتم به دراستنا لموضــوع الموت في محوره الموضوعي.

والآن نسعى لإنجاز الشق الثاني من موضوعية المــوت فــي تموزية السياب وهو "المحور الذاتي" لنكمل الدراسة الموضــوعية لنصوص العينة.

المستوى الذاتي:

موت الأم:

الموت هنا ليس سلاحًا في يد الطاغية ولا في يد الثوار؛ إنه موت معجمى – إذا صح التعبير. بمعنى أن دلالتــه معجميــة؛ أى قبــول بطلان الحركة بخروج الروح من الجسد. وهي دلالة عدمية متعارف عليها. وموت الأم هو الذي يجسد هذا المحور من موضوعية الموت. ولربما خرج فعل الموت بهذه الدلالة عن سياق الرؤيا التموزية فــي نصوص العينة. إلاَّ أن نصوص السياب وبناءه الشــعري المصــور لموت أمه ربما يمنح الأم حياة بعد الموت على نحو ما. وبهذا يقترب هذا المحور من البعث التموزي. لنتأمل نص السياب:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه – التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له: " بعد غد تعودْ.. " –

لابدّ أن تعودْ

وإن تهامس الرفاق أنها هناكْ

في جانب التل تنام نومة اللحودْ

تسف من ترابها وتشرب المطر.(١)

ربما تكون الإشارة إلى فعل موت الأم في طفولة السياب مهمة في تشكيل وجدانه ووعيه الشعري والحياتي معًا، لكن الإشارة الأهم – ولعل هذا من الوجهة التموزية – هي ما يمنحنا إياها البيت الأخير؛ إذْ يثبت، بدرجة أو بأخرى، صنفًا من الحياة تتمتع به أم السياب بعد موتها. ألم يقل أنها "تسف من ترابها وتشرب المطر"؟ هل نفهم هذه العبارة على أنها تعميق لفعل الموت العدمي حيث يصبح القبر تأكيدًا لموت الجسد؟ أم نفهم يقظة الأم في فضائها القبري وحياتها الخاصة؟ قد تكون نصوص السياب في العينة غير مسعفة في البوح بإجابة حاسمة، لكن نصوصه في غير العينة تدعم ما ذهبنا إليه. وبهذا تنتهي دراستنا للمستوي الذاتي في موضوع "الموت" الموضوع الرئيس، وبه تكون دراستنا لتموزية السياب قد اكتملت في موضوعها الرئيسي وفي الموضوعات التي أفرزت عنه.

والآن نقدم شبكة العلاقات الموضوعية للقصيدة التموزية في شعر السياب:

---

(١) $\frac{16-15}{475}$، $\frac{6-1}{476}$م1.

الحادث بين عشتار والمسيح وأدونيس وتموز والمطر ...، كل ذلك تنويع لدلالة واحدة. أو تقنية تعبيرية متجددة. ولكنها – وعبر تنوعها – تقود إلى مدلول واحد وهو الموت، أو البعث الكاذب الذي يؤكد إخفاق المنحى الثوري التموزي الذى ارتكزت عليه الرؤيا السيابية طيلة هذه الحقبة من الزمن.

وبهذا تنتهي دراستنا لموضوع "البعث الكاذب" والذي تفرع عن محور "الثورة: التحقق والانفجار" لتتم به دراسة موضوع "الموت والثورة" عبر المحورين السالفين. وكذا تتم به دراستنا لموضوع الموت في محوره الموضوعي.

والآن نسعى لإنجاز الشق الثاني من موضوعية الموت في تموزية السياب وهو "المحور الذاتي" لنكمل الدراسة الموضوعية لنصوص العينة.

المستوى الذاتي:

موت الأم:

الموت هنا ليس سلاحًا في يد الطاغية ولا في يد الثوار؛ إنه موت معجمي – إذا صح التعبير. بمعنى أن دلالته معجمية؛ أى قبول بطلان الحركة بخروج الروح من الجسد. وهي دلالة عدمية متعارف عليها. وموت الأم هو الذي يجسد هذا المحور من موضوعية الموت. ولربما خرج فعل الموت بهذه الدلالة عن سياق الرؤيا التموزية في نصوص العينة. إلاّ أن نصوص السياب وبناءه الشعري المصور لموت أمه ربما يمنح الأم حياة بعد الموت على نحو ما. وبهذا يقترب هذا المحور من البعث التموزي. لنتأمل نص السياب:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:

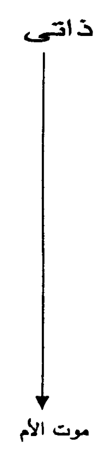
بأن أمه – التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: " بعد غد تعودْ.. " –
لابدَّ أن تعودْ
وإن تهامس الرفاق أنها هناكْ
في جانب التل تنام نومة اللحودْ
تسف من ترابها وتشرب المطر.(١)

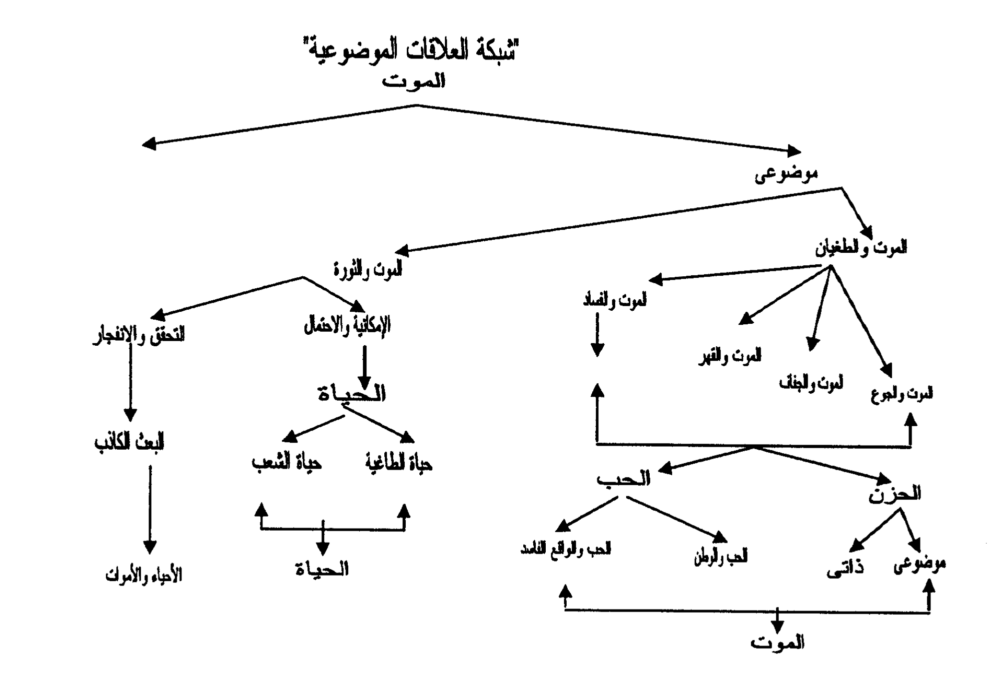
ربما تكون الإشارة إلى فعل موت الأم في طفولة السياب مهمة في تشكيل وجدانه ووعيه الشعري والحياتي معًا، لكن الإشارة الأهم – ولعل هذا من الوجهة التموزية – هي ما يمنحنا إياها البيت الأخير؛ إذْ يثبت، بدرجة أو بأخرى، صنفاً من الحياة تتمتع به أم السياب بعد موتها. ألم يقل أنها "تسف من ترابها وتشرب المطر"؟ هل نفهم هذه العبارة على أنها تعميق لفعل الموت العدمي حيث يصبح القبر تأكيدًا لموت الجسد؟ أم نفهم يقظة الأم في فضائها القبري وحياتها الخاصة؟ قد تكون نصوص السياب في العينة غير مسعفة في البوح بإجابة حاسمة، لكن نصوصه في غير العينة تدعم ما ذهبنا إليه. وبهذا تنتهي دراستنا للمستوي الذاتي في موضوع "الموت" الموضوع الرئيس، وبه تكون دراستنا لتموزية السياب قد اكتملت في موضوعها الرئيسي وفي الموضوعات التي أفرزت عنه.

والآن نقدم شبكة العلاقات الموضوعية للقصيدة التموزية في شعر السياب:

(١) $\frac{16-15}{475}$، $\frac{6-1}{476}$م1.



ذاتى
موت الأم



"شبكة العلاقات الموضوعية"
الموت
موضوعى
الموت والطغيان
الموت والثورة
الموت والفساد
الموت والقهر
الموت والجفاف
الموت والجوع
الإمكانية والاحتمال
التحقق والانفجار
الحياة
البعث الكاذب
حياة الشعب
حياة الطاغية
الحياة
الأحياء والأموات
الحب
الحزن
الحب والواقع الفاسد
الحب والوطن
ذاتى
موضوعى
الموت

الفصل الرابع

"القصيدة التموزية"

في شعر خليل حاوى

مفتتح

كان الناتج الإحصائي للحصيلة اللغوية في تموزية خليل حاوي، هو "٨٧٦" جذرًا لغويًا تمّ استثمارها في نسيج النص الشعري لحاوي. ولعل هذا الناتج، مقارنة بناتجي أدونيس والسياب، يكشف عن كثافة المادة اللغوية التي استخدمها حاوي في قصائد العينة؛ إذ هو أكثر منهما بفارق ليس بهين.

هذا الناتج الإحصائي من حيث الكم، أما من حيث النوعية والكيف، فإن الإجراء الإحصائي الذي أنجز على عينة حاوي الشعرية يميط اللثام عن مسارات البنية الموضوعية الرئيسة من خلال تحديده الدقيق للموضوع الرئيس وهو "الموت". وبذا نكون قد وقفنا على الأطر الشكلية التي تحد التجربة الشعرية، وعلى جوهرها الموضوعي في آن.

وإذا كانت إجراءاتنا البحثية تملي علينا إرجاء القول في موضوع "الموت" بوصفه الموضوع الرئيس، لما بعد حين، فإن قراءة الجداول الإحصائية التي بنيت بفعل الإحصاء أمر لازم حدوثه في الحال.

أفرز الإحصاء، كالعادة، ستة جداول أساسية تحدد بدقة مجريات الأمور في تموزية حاوي على النحو التالي:

الجدول رقم "١" والذي خصص لرصد عائلة الماء يشير إلى "٢٧" مفردة لغوية تشكل بنيات هذه العائلة بمعدل تكرار "١٠٣" مرة.

وكانت مفردة "بحر" هي أكثر المفردات حضورًا وكثافة في نص حاوي، ثم مفردة "ثلج" ومفردة "موج". وإذا كان ثمة قراءة دالة للجدول المائي، فهي الإشارة إلى حضور العنصر المائي بشكل رئيس وثابت في تموزية حاوي. غير أن هذا الحضور لا يسمح بنسبة النص التموزي لحاوي إلى الماء كما هو الشأن عند السياب مثلا. أي ليست تموزية خليل تموزية مائية وإن كان الماء فاعلا بقوة في نسيجها الشعري والبنيوي. حسبنا من هذا الجدول أن نقف على كثافة الحضور المائي التي تجعل من نص خليل التموزي ناتجًا – في قدر كبير منه – متجاوبًا مع دلالة الماء بما يكتنفها من إزدواجية ضدية تستلزم الموت والحياة معًا.

ويدفعنا هذا، في بعد من أبعاده، لقراءة الجدول رقم "٢" وهو المخصص للعائلة النارية. وقد أفرز الجدول "١٨" مفردة لغوية بمعدل تكرار "١٤٦" مرة. وكانت مفردة "نار" هي أعلى المفردات النارية من حيث نسبة الحضور والتردد إذ تكررت "٢٣" مرة. وهذا رقم لم تصل إليه أية مفردة من مفردات هذه العائلة. ولهذا دلالته الواضحة وهي أن تموزية حاوي، في القسط الرئيس منها، تموزية نارية. هذا استنتاج أولي نلقي به في الصدر من هذا المبحث معتمدين الجدول الإحصائي والنص الشعري معًا. إن تأمل مفردة "نار" مقارنة بمفردة "ماء" يحسم الثنائية المائية النارية لصالح النار؛ إذ الماء لم يرد إلا مرتين فقط فيما النار ثلاثة وعشرين مرة. من ثم تكون كثافة الحضور النوعي لعائلة النار طاغية على كثافة الحضور الكمي لعائلة الماء. بمعنى أن مفردات العائلة المائية تتفوق على مفردات العائلة النارية من حيث العدد، بينما مفردات النار تتفوق من حيث معدل التكرار الطاغي وفرض هيمنة دلالية على الرؤيا والنص الشعريين. وإذا كان ثمة استنتاج ثان نسوقه في

هذه المساحة، فهو التقارب بين تموزية حاوي وتموزية أدونيس من حيث الاتكاء على الدلالة النارية في النهوض بالرؤيا التموزية. أليست النار هي محور صياغة الشعر الذي يعتمد تحويل متناقضات الواقع الحضاري عند الاثنين معًا؟

وأما الجدول رقم "٣" فإنه ينبئنا عن موضوعات تموزية حاوي. ولعل أهم ما يقرأ فيه هو تحديده للموضوع الرئيس في نص خليل الذي هو "الموت" حيث تصل مفردات عائلته إلى "١٩" مفردة بمعدل تكرار "٩٧" مرة. واللافت للنظر أن مفردة "موت" كررت وحدها "٦٤" مرة. ولا نظن أن هذا الرقم وجد عند السياب أو أدونيس. كما أنه لا يوجد في موضوع آخر عند خليل حاوي. والمفاد الرئيس لهذا أن رئاسة موضوع " الموت " لموضوعات تموزية حاوي ذات دلالة مركزية من حيث الكم والكيف معًا. وإذا أردنا تعضيد ذلك بحيثيات لغوية تند عن الجدول الإحصائي، استطعنا أن نرصد عددًا غير قليل من المفردات الدالة على الموت مثل: ملح، كلس، طين، بوار، صخر، كبريت، سموم، غازات ... الخ. هذه المفردات ذات دلالة عدمية تدشن موضوعية "الموت" وتؤكد هيمنتها على مناط الرؤية الشعرية عند حاوي. يضاف إلى هذا أن طغيان العنصر الناري على بنية النص الشعري يدعم رئاسة هذا الموضوع. فالنار موت من حيث كونها إزالة وتطهير لكل معوقات الحياة. وهي موت من حيث قدرتها على الصهر وتصفية الخبائث والأدران والإبقاء على الجوهر الصلب. وهي موت من حيث كونها تجدد الولادة كنار العنقاء أو الفينيق. وأخيرًا فإن قراءتنا لهذه الجزئية تشير إلى الاتحاد الموضوعي بين الشعراء الثلاثة: أدونيس، السياب، خليل حاوي، في الموضوع الرئيس. ولقد سبقت منا إشارة إلى هذا فيما يخص أدونيس

والسياب. وها نحن نضم إليهما حاويًا؛ لنعلم منذ الآن أن الموضوع الرئيس في القصيدة التموزية هو "الموت" كما تم إيضاح دلالته.

وأما الموضوع الثاني الذي يفرزه الجدول، فهو "الحياة" حيث تصل مفرداته إلى "٢٧" مفردة بمعدل تكرار "٤١" مرة، تمثل مفردتا "الحياة والخصب" أهم ما فيه من حيث كثافة الحضور في النص.

وثالث هذه الموضوعات هو "الحب". وقد كررت مفردة "حب" وحدها "٢٦" مرة؛ مما يشير إلى غزارتها وإلحاحها على الذهن والوعي الشعريين عند حاوي. يضاف إلى ذلك موضوعات أخرى كالرؤيا والغربة حيث تمثل حضورًا فرعيًا في نص خليل سوف يأتي الحديث عنها في حينه.

وأما الجدول رقم "٤" والمخصص لحصر الشخصيات الواردة في نصوص العينة، فإنه يشير إلى "٢٦" شخصية وظفها حاوي في نصه التموزي بمعدل تكرار "٦٨" مرة.

ويبدو أن أكثر ما يلفت النظر في قراءة هذا الجدول، هو ضخامة العدد الذي حشده الشاعر في قصائد خمس تمثل عينة النص التموزي عنده. وهذا عدد لم يرد عند أدونيس ولا عند السياب. أيعنى هذا أن حاويًا موغل في توظيف الرمز الأسطوري والتاريخي..؟ أيفاد منه أنه عميق الصلة بالتراث؟ ولكن ألا يحق لنا التساؤل عن ضخامة الحشد الرمزي الذي يوظفه حاوي مع ضآلة كثافة حضوره في النص؟ ألا يدل هذا على أن الشاعر لم يقع أسير رمز معين يقصر نفسه عليه أو حتى عدة رموز قليلة؟ إن الانشطار والتوزع اللذين نلحظهما على قصيدة حاوي من حيث توظيف الرمز على تنوعه، يؤكدان أن الشاعر كان أسير الرؤيا وليس حبيس دلالة رمز بمفرده كتموز أو أدونيس أو عشتار...

خليل حاوي، من هنا، أسير رؤيا الانبعاث وحبيس دلالتها يمنحها أي رمز من الرموز أيًا كان.

وإذا جاز لنا أن نقرأ شيئًا آخر في هذا الجدول فهو كثافة حضور رمز الغول. والذي يمثل أعلى نسبة حضور حيث يصل إلى "٩" مرات. لكن قراءة كهذه لابد أن تثير تساؤلا ألا وهو: كيف يشغل "الغول" هذا الحضور المكثف وهو يرمز إلى الشر والهزيمة على الرغم من أن حاويًا هو شاعر الانبعاث الأول كما تؤكد الدراسات؟ أليس ثمة تناقض بين دلالة الإحصاء وبين قراءات النقاد؟. وهنا لابد من أن نتأول الأمر لنبين حيثية الانسجام بين ناتج الإحصاء ودلالة النص الشعري الذي بين أيدينا. وهو أهم من قراءات النقاد مع عدم المصادرة عليها. إن الواقع النصي يشير إلى فاجعة حاوي برؤياه التموزية التي انبثقت من الموت، ثم ما لبثت أن ارتدت إليه ثانية. فكأن مسار الدلالة الرؤيوية مسار دائري منغلق تمثل نقطة البداية خاتمة المطاف أيضًا وهي الموت بمعناه العدمي السلبي لا الثوري الافتدائي. وهذا يعني أن قتامة الرؤيا دفعت الشاعر إلى استحضار رموز الشر والانهزام. فكان "الغول" صاحب الحضور الأوفر من هذه الزاوية.

والجدول رقم "٥" مخصص لمفردات الزمان والمكان والألوان بوصفها بناءات دالة في نص حاوي الشعري. وسوف نحاول قراءة كل جزئية من هذه الجزئيات على حدة.

أما الزمان، فإن مفرداته تبلغ "٢٨" مفردة بمعدل تكرار "١٠٢" مرة. وأبرز ما يجذب انتباهنا في الدال الزمني هو مفردة "الليل" حيث ترددت "٢٤" مرة في نصوص العينة. وهذا الرقم يشير، حتمًا،إلى كثافة الحضور الليلي في نص حاوي. لكن دلالة ذلك تبقى في حاجة إلى مساءلة: لم هذا الطغيان لمفردة الليل؟ ألا

تسعفنا هنا دلالة الظلام والجهل والتخلف... والموت على اعتبار أن الليل يشع بهذه الإيحاءات القاتمة؟ أليس الليل، في الاعتبار النصي الشعري، رديف التخلف والجهل؟ وأليس التخلف والجهل صنوفًا من الموت الحضاري؟ بلى. إن هذا ما يبرر الحضور الفاعل لهذه المفردة في تموزية حاوي الذي نظر إلى الواقع العربي فوجده مظلمًا لا نور فيه، ولقد نذر حياته من أجل تبديد هذا الليل وإحلال الصباح مكانه ولكن الرؤيا خابت وباءت بالفشل فعاد الشاعر إلى الليل الجاثم فوق صدر الواقع. إن الليل يماثل الموت ويدل عليه. من ثم يكون منه المنطلق وإليه المآب توافقًا مع دائرية الرؤية التموزية التي أفرزها الواقع العربي والنص الشعري معًا.

وأما المكان، فإن مفرداته تصل إلى "١٠" مفردات بمعدل تكرار "١٦" مرة. وعلى الرغم من أن مفردات المكان كثيرة، إلاَّ أن معدل تكرارها ضعيف ومحدود فلا يشير إلى كثافة بؤرة مكانية ذات بعد استراتيجي في وعي حاوي. ومن هنا نشير إلى أن وعي حاوي المكاني وإن كان معلقًا بالبعد العربي إلاَّ أنه منتشر بين الشرق والغرب والقديم والحاضر. وهذا الانتشار يفيد العموم والشمولية المكانية، لكنه لا يفيد التكثيف والتحديد. ولربما يؤكد هذا كثافة الاستخدام لمفردة "أرض" التي تصل إلى "٢٥" مرة. وهي وإن كانت تفيد العموم إلاَّ أنها تميل إلى التخصيص بالأرض العربية؛ مما يدفعنا إلى اليقظة بالوعي المكاني الذي يلح على حاوي وإن لم يشر إليه صراحة.

وأما الألوان، فإن مجمل مفرداتها يصل "٩" مفردات بمعدل تكرار يبلغ "٥٠" مرة. ويبدو أن لغة الأرقام هنا حاسمة في الإشارة إلى تميز الحضور اللوني عند حاوي مقارنة بأدونيس والسياب. لكن تبقى القراءة اللونية في حاجة إلى تأويل.

إن شيوع اللون "الأسود" والذي يصل تردده إلى "١٠" مــرات، ينسجم مع رئاسة موضوع الموت من ناحية، كما يتوافق مع كثافة حضور رمزية "الغول" من ناحية ثانية، ويتحد مع كثافة الحضور الزماني لمفردة " الليل " من ناحية ثالثة. أليس ثمة خيط دلالي شديد الانسجام يصل بين هذه المفردات جميعًا؟ بلى. لهــذا فــإن تــأول الفضاء اللوني دال على ما سبقت منا الإشارة إليــه مــن دلالات الموت المهيمنة على تموزية حاوي.

وإذا كان هناك إشارة لونية ثانية فإنه يثيرها اللون "الأخضــر" الذي يأتي حضوره في النص عقب اللون "الأسود". وهذا يعنى أن تعاقب دورات الحياة والموت أو الثورة والبعث، أو الحلم بإعــادة ولادة الحياة العربية في أبعادها الحضارية، في الوعي الشعري عند حاوي، ينسجم مع الحضور اللــوني فــي الــنص بــين الأســود والأخضر. فإذا كان الأول إشارة دالة على الموت، فــإن الثــاني علامة تؤكد البعث والحياة. والاثنان متلازمان. لكن قتامة الرؤيــا وفاجعة الواقع هي التي غلبت كثافة الأسود على حضور الأخضر لتبدو الرؤية النصية غاية في الدقة والانسجام.

وأما الجدول رقم "٦" فقد خصص لبقية المفــردات التــي تــم حصرها. ولقد تعذر علينا إثباته هنا نظرًا لسببين ذكرناهمــا فــي تموزية كل من أدونيس والسياب، هما:

الأول: كبر حجم الجدول، إذ يشغل عددًا كبيرًا من الصفحات.

الثاني: نرى أنه لا فائدة من إثبات جدول الألفاظ الباقية إذ جل ما به الجذور اللغوية المستخدمة في نص حاوي. لقد استخلصــنا النتائج ولسنا بحاجة إلى المزيد.

وأما الآن، فإن مقاربة "المثير المنتج" في تموزية خليل حاوي،

أمر يملي حضوره ويستوجب مسه لتمام الوعي النقدي. فما هو؟

حين يمكننا النفاذ إلى نص خليل حاوي الشـــعري وإدراك كنـــه الوعي النفسي لديه عبر فحص أوراقه الشعرية والنثرية معًا وتقري ما أنجز نقديًا حول إبداعه؛ يمكننا حينئذ القبض على "المثير المنتج" في إبداعه التموزي. ولقد تراءى لنا، بعد أن جزنا هـــذه المراحـــل كلها، أن "القلق" هو المثير المنتج في تموزية حاوي. لكن علينـــا أن نفهم "القلق" هنا على أنه قلق المثالية أو الحلم بواقع أمثل. هو قلـــق التساؤل والكشف والمغامرة والبحث. القلق الذي يعلو فوق الواقـــع ويتمرد عليه رفضًا واحتجاجًا وثورة. وهو قلـــق النـــزوع صـــوب التحول الأمثل والسعي نحو الأكمل فكرًا وواقعًا. ولربما كمن هنـــا السر في شوق حاوي الرؤيوي وفي اندفاعه الثوري التغيري أمـــلا في تحويل بنيات المجتمع المدمرة إلى لبنات حياة قشيبة تجلو القلـــق وتجتث بواعثه وتمنح النفس المكتظة بالرفض برد اليقين. فلما تبين له غير ذلك انكفأ على ذاته مفضلا الموت على الحياة، وهنا يكمـــن السر في نزوع حاوي صوب الانتحار تاركًا الواقع والحياة يموران في قلق هو والموت سواء.

وأما العينة الشعرية فإنه يمكن رصدها وتوصيفها على النحو التالي:

١- البحار والدرويش، ديوان "نهر الرماد".

٢- بعد الجليد، ديوان "نهر الرماد".

٣- عودة إلى سدوم، ديوان "نهر الرماد".

٤- السندباد في رحلته الثامنة، ديوان "الناي والريح".

٥- لعازر عام ١٩٦٢، ديوان "بيادر الجوع".

ويلاحظ على نصوص العينة ما يلي:

أولا: إن نصوص العينة خمسة مأخوذة من ثلاثة دواوين تمثل

المرحلة التموزية عند خليل حاوي والتي تبدأ بـ "نهر الرماد" المنشور ١٩٥٧، مرورًا بـ "الناي والريح" ١٩٦١، وانتهاءً بـ "بيادر الجوع" عام ١٩٦٤.

ثانيا: إن نصوص العينة تغطي المرحلة التموزية في شقيها الإيجابي والسلبي معًا. فالقصائد الأربع الأولى تمثل الإيمان بالبعث التموزي، فيما القصيدة الخامسة تمثل انهيار هذا الإيمان وتداعي أركان الرؤيا.

ثالثًا: رتبت النصوص الشعرية تزامنيًا، أي من القديم إلى الحديث فكانت قصيدة "البحار والدرويش" هي المنطلق، فيما "العازر عام ١٩٦٢" هي محط الختام.

رابعًا: إن نصوص العينة، وبخاصة النصين الأخيرين، تتميز بالطول من حيث الحجم وبالمركزية من حيث الدلالة على تجربة الشاعر في شقيها السلبي والإيجابي. وكان بإمكاننا أن ننحاز إلى نصوص أخرى دون ذلك، لكننا عمدنا إلى هذا الانتقاء رغبة في مصداقية الدراسة وصحة النتائج التي يمكن الخلوص إليها.

خامسًا: إن النصوص كلها مأخوذة عن نسخة ديوان "خليل حاوي" طبعة "دار العودة"، بيروت، عام ١٩٩٣.

سادسًا: إننا سوف نتبع نظام التوثيق السابق كما عمل به في تموزية أدونيس والسياب.

... وبعد فليس سوى إثبات الجداول الإحصائية، ثم مباشرة الدراسة الموضوعية البنيوية على نصوص خليل حاوي في الحال.

الجدول رقم (١)

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد البحار والدرويش	نهر الرماد بعد الجليد	نهر الرماد عودة الى سدوم	الناى والريح السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الماء		١				١	١٠٣
البحر	٤	١		٩	٤	١٨	
الموج				٣	٦	٩	
المطر				٢	١	٣	
الغيم					٢	٢	
الغيث		١				١	
الجليد		٧				٧	
الثلج			١	٤	٧	١٢	
الطوفان			٢			٢	
النهر			٢	٢	١	٥	
البئر				٢		٢	
النبع			١	٣	١	٥	
السيل				٣		٣	
الشلال				٣	١	٤	
الغدير					١	١	
الرعد			١	١	٣	٥	
الرغو				١		١	
الضفة	٢	١				٣	

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد / البحار والدرويش	نهر الرماد / بعد الجليد	نهر الرماد / عودة إلى سدوم	الناى والريح / السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع / لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الشاطئ	١			٢	١	٤	
الشراع				١	١	٢	
الخليج				٢		٢	
النيل		١		١		٢	
الفرات				١		١	
الأردن				١	١	٢	
دجلة					١	١	
الكنج	٢	١			١	٤	
الجرار				١		١	

الجدول رقم (٢)

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد: البحار والدرويش	نهر الرماد: بعد الجليد	نهر الرماد: عودة إلى سدوم	الناي والريح: السندباد في رحلته الثامنة	بيادر الرجوع: لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
النار		٤	٧	٤	٨	٢٣	١٤٦
الوهج	٢		١		٧	١٠	
اللهب					٤	٤	
الجمر		٢	١	٣	٤	١٠	
الحرق	٣		٢	٥		١٠	
الحمم	٥	١		١	١١	١٨	
الشرر				١	٢	٣	
الجحيم		٢	١		٢	٥	
السعير			١			١	
البرق			٢	٣	٥	١٠	
الصاعقة			١	١		٢	
النور	٢			١		٣	
الضوء	٢	١	١	٢	٣	٩	
الهجير					١	١	
الدخان				٤	٤	٨	
الرماد	٢	١	٣		٣	٩	
الوقود				١		١	
الشمس		٧	١	٥	٦	١٩	

الجدول رقم (٣)

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد البحار والدراويش	نهر الرماد بعد الجليد	نهر الرماد عودة الى سدوم	الناى والريح السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الموت	١٤	١٤	٨	١	٢٧	٦٤	٩٧
القتل			١			١	
الصلب					١	١	
الفناء	١					١	
الهلاك			٢			٢	
التدمير				١		١	
الإبادة		٢				٢	
القديد		٤				٤	
العقم		١	١			٢	
الجثث		١				١	
الأشلاء					٢	٢	
العظام		١		١		٢	
التحنيط					١	١	
الكفن	٣			٢		٥	
النعش					١	١	
القبر		٢			٢	٤	
الدفن					١	١	
الطمر					١	١	
الحداد					١	١	

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد: البحار والدرويش	نهر الرماد: بعد الجليد	نهر الرماد: عودة الى سدوم	الناى والريح: السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع: لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الحياة	٢	٣	٢	٢	٢	١١	٤١
العيش			١	١		٢	
الولادة	١	١	٢	٢		٦	
البعث		١			٢	٣	
الخصب	١	٤	١	٣	٢	١١	
الحبلى	١					١	
النسل		٥	٢			٧	
الحب		٣	٦	٤	١٣	٢٦	٢٩
الوله			١		١	٢	
الحضن				١		١	
الحلم					١	١	١٥
الرؤيا	١			١٠	٢	١٢	
البشارة				٢		٢	
الغربة					٢١	٢١	٢١
الحزن		٦			٤	١٠	١٠
الشعر				٢	١	٣	٦
العبارة				٣		٣	

الجدول رقم (٤)

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد - البحار والدرويش	نهر الرماد - بعد الجليد	نهر الرماد - عودة إلى سدوم	الناى والريح - السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع - لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الإله		٥	١	١		٧	٦٨
تموز		٥				٥	
العنقاء		١				١	
الناصري			١		٥	٦	
الخضر			١	١	١	٣	
السندباد				١		١	
لعاذر					٤	٤	
البعل		٢	١	٢	٢	٧	
أيوب			١			١	
موسى				١		١	
الغول	٢		٢	٣	٢	٩	
المغول					١	١	
التنين			٢		٣	٥	
المعري				١		١	
ديك الجن				١		١	
مريم					٣	٣	
ليلى			١			١	
شهرزاد			١			١	

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد / البحار والدرويش	نهر الرماد / بعد الجليد	نهر الرماد / عودة إلى سدوم	الناى والريح / السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع / لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
العامري					١	١	
الخليفة				١		١	
القيصر			١			١	
البشير				١		١	
لوركا				١		١	
الشيطان				٢		٢	
البحار	١					١	
الدرويش	٢					٢	

الجدول رقم (٥)

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد: البحار والدرويش	نهر الرماد: بعد الجليد	نهر الرماد: عودة إلى سدوم	الناي والريح: السندباد في رحلته الثامنة	بيادر الرجوع: لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الزمن	١			١		٢	١٠٢
الدهر	٢	١				٣	
الأبيد		١				١	
السرمدي					١	١	
التاريخ		١	٤			٥	
العصر		١				١	
الجيل		١	١		٢	٤	
العمر			١	٤	٤	٩	
السنة				٢	١	٣	
العام				٢		٢	
الفصل				٥	١	٦	
الموسم	١					١	
الصيف				١		١	
الشهر				١		١	
الأسبوع					١	١	
اليوم				٥		٥	
الساعة				١		١	
الثانية	١					١	

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد / البحار والدرويش	نهر الرماد / بعد الجليد	نهر الرماد / عودة الى سدوم	الناى والريح / السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع / لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
اللحظة					١	١	
الحين				١	٣	٤	
الليل		٢	١	٦	١٥	٢٤	
المساء					١	١	
الأمس		٢	٣	٢		٧	
النهار				٣		٣	
الصبح		١	١	٦	٢	١٠	
الحاضر				١		١	
الآن	٢					٢	
الفراغ	١					١	
الشرق	١		٢			٣	١٦
الغرب	١		١			٢	
سدوم			٢	١		٣	
حماه				١		١	
الفرس			١			١	
صنين			١			١	
روما	١		١			٢	
أثينا	١					١	
إسبانيا				١		١	

الديوان / القصيدة / المفردة	نهر الرماد / البحار والدرويش	نهر الرماد / بعد الجليد	نهر الرماد / عودة الى سدوم	الناى والريح / السندباد فى رحلته الثامنة	بيادر الرجوع / لعازر عام ١٩٦٢	إجمالي المفردة	نهائي العائلة
الهند					١	١	
أخضر		٢		٤	٤	١٠	٥٠
أحمر				٢	٥	٧	
أصفر					١	١	
أسمر			٤	٢	٣	٩	
أسود				٤	٧	١١	
أبيض				٣	٣	٦	
أزرق	١				١	٢	
أرجواني					٣	٣	
رمادي					١	١	

الموت: (*)

إذا كان الموت في تموزية أدونيس شجرة لبلاب باسقة الأفنان، وفي تموزية السياب قطعة مغناطيس عنيفة الجذب، فإن الموت في تموزية حاوي لا يقل جاذبية عن الموت عند سابقيه، بل لعله من النصفة الإشارة إلى أن قوى الجذب والتأثير في الموت عند حاوي تتفوق على نظيراتها عند أدونيس والسياب؛ ذلك أن موت حاوي طاغ وعميق، والإحساس الفاجع به حاد وعنيف؛ مما يجعل حضوره في النص التموزي أكثر ظهورًا وأعمق دلالة. ذلك هو الموت في تموزية خليل حاوي.

وموضوعية الموت عند خليل حاوي تتشكل عبر مستويين متداخلين ومتكاملين هما الأفقي والعمودي.

المستوى الأفقي: يتشكل هذا المستوى بفعل رؤية شعرية تكاد توصف بأنها كونية؛ إذ يستحضر الشاعر واقع الإنسانية في قسميه الرئيسين: الشرقِ والغرب، ثم يخصص ذلك في الواقع العربي الذي يشمل ضمنًا الواقع اللبناني حيث وطن الشاعر. غير أنه من الدقة التنبيه إلى أن البؤرة المركزية في هذا المستوى الأفقي هي الوطن العربي؛ إذ تعد قضيته الحضارية في منحاها القومي هي الشغل الشاغل عند حاوي. وهنا نشير إلى كثافة الحضور العربي في النص التموزي عند خليل حاوي؛ مما يدعم توجهه القومي ويفتح لنا أفقًا محددًا في رؤيته النقدية.

المستوى العمودي: ويتشكل عبر ضفيرة جدلية حادة تنشأ من خلال اصطراع واقعين متناقضين عبر المستويات الأفقية:

(*) ندرس موضوع الموت من خلال المفردات الآتية: " الموت – القتل – الصلب – الفناء – الهلاك – التدمير – الإبادة – القديد – العقم – الجثث – الأشلاء – العظام – التحنيط – الكفن – النعش – القبر – الدفن – الطمر – الحداد ".

الأول: الموت قوة في يد قوى الفساد والرجعية والتخلف التي تسيطر على المجتمع فتقتل فيه عناصر الحياة عبر مستوياتها وزواياها.

الثاني: الموت سلاح في يد القوي الطليعية الحداثية الثورية التي تتمرد على واقع أمتها فتثور عليه أملا في ولادته من جديد. من ثم فإن الموت ليس فناءً أو عدمًا؛ وإنما فعل معجز تمارسه قوى التغيير من أجل انبثاق الحياة المرغوب فيها.

غير أن الأمور قد تنحرف عن مساراتها؛ إذ تنفجر الثورة، أو تتحقق الوحدة القومية وتصدق نبوءة حاوي، لكنها لا تلبث أن تتكشف خلخلتها وفجيعتها؛ لأن الوحدة تئول إلى انفصال مؤلم والثورة تتحول إلى كابوس يدشن الرعب والدكتاتورية، والنبوءة تغدو رؤيا لعينة تمزق أوصال الشاعر وتقتل فيه نبضات الإحساس والحياة.

هنا يتحول فعل البعث إلى بعث كاذب وتنحرف دلالة الحياة الأصيلة لتصبح حياة هامشية أو حياة ممزوجة بالموت؛ مما يؤهل حضور الأحياء الأموات في وعي الشاعر وفي واقع الأمة.

وفي تموزية حاوي بخاصة، فإن تأثير الفاجعة بخيبة أمله في بعث الأمة لا يقف عند أطر أكذوبة البعث أو حتى صورة الأحياء الأموات؛ وإنما يتغلغل عمق إحساسه بالألم حتى يصبح الموت أو الاستسلام للموت هو ما ينشده الشاعر ويدعو إليه فكأن ضبابية اليأس الذي يخيم على رؤيا الشاعر جعله لم ير شيئًا سوى الموت وليس ثمة بادرة أمل في عودة الحياة أو محاولة ولادتها ثانية. لهذا يتحول البعث الكاذب، في نهاية التجربة التموزية، إلى موت واقعي يسيطر على الأشياء كلها، يتحول إلى "شهوة" تسكن الأعماق، فليس ثمة مفارق طرق أو اختيار، إنه الموت ولا شئ سواه.

هذان المستويان هما اللذان يرسمان الأطر الرئيسة لموضوعية

الموت في تموزية حاوي. وهمـــا متـــداخلان تـــداخل الامتـــزاج والتوحد. لذا، فقد قررنا دراستهما في سياق واحد، وعبر مســـتوى واحد هو المستوى الموضوعي الذي ينقسم إلى ثلاثة محاور:

- الأول: الموت والفساد الواقعي.
- الثاني: الموت والثورة. (الإمكانية والاحتمال، التحقق والانفجار).
- الثالث: البعث والموت.

إن هذه المحاور الثلاثة هي التي تبنـــي موضـــوعية المـــوت التموزي عند خليل حاوي،وسوف نقوم بدراستها وما يتفرع عنهـــا من موضوعات فرعية على النحو التالي:

الموت والفساد:

ينتشر هذا المحور أفقيًا ليعم الحياة برمتها في بعـــدها العربـــي وبعدها الشرقي والغربي معًا. وسوف نرسم المشهدية الموضوعية لكل مستوى على حدة.

على المستوى الغربي:

الموت على هذا المستوى يعبر عن قضايا الحضـــارة الغربيـــة المادية، فعلى الرغم من طغيان المادية الغربية في ثياب حضارية براقة إلا أن الحياة الجوهرية مفتقدة في عمق الحضارة؛ مما يجعل الموت الطاغي هو الحاضر فيها. من ثم فـــالواقع الغربـــي فاســـد بماديته التي جمدت الحياة فيه.

في قصيدة "البحار والدرويش" تتبلور موضوعية الموت والفساد في الحضارة الغربية. وشخصية البحار الذي ركب أمواج البحـــر واخترق الظلمات مغامرًا من أجل البحث عن نموذج أمثل للحياة، هو ما يبلور نمطية الموت والفساد الغربيين. هكذا يبدو الموت هو

العنصر المؤثر في بنائية الصورة الشعرية:

بعد أن عانى دوار البحر،
والضوء المداجي عبر عتمات الطريقْ،
ومدى المجهول ينشق عن المجهول،
عن موت محيقْ
ينشر الأكفان زرقًا للغريقْ
وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوفِ
لفها وهج الحريقْ،
بعد أن راوغه الريحُ رماه
الريح للشرق العريق.[1]

إذا كان عنصرا الماء والنار منجزين في بناء هذه الصورة، فإن المنجز الدلالي يتجوهر حول فعل الموت. والبحار الذي يماثل السندباد في رحلاته وتجاوبه آفاق البحار، يجسد ذلك الإنسان الغربي القلق الذي تفترسه المادية ويخذله العلم في الوصول إلى حقيقة ذاته وتحقيق السعادة. رحلة البحار إذن انفلات من موت الغرب بحثًا عن الذات والحياة. لكن خيوط الرحلة ذاتها داكنة فالموت كائن في العتمات والمجهول ويحدق بالبحار من كل ناحية. وتبدو صورة "الأكفان" الزرق فاعلة في الدلالة على الموت غرقًا في البحار. ولعل ما يؤكد ذلك هو الدلالة اللونية؛ إذ الأكفان البيض تحول إلى أكفان زرق انسجامًا مع الفضاء المائي الذي يكتنف الصورة. وتتعمق صورة الموت بفعل الكهوف ذات الأشداق المفغورة والمليئة بوهج النار الذي يجسد الموت المحدق بالبحار من كل ناحية.

---

(١) $\frac{9-1}{41}$ م[1].

هكذا عزم البحار على خوض غمار البحر ومعانـدة المـوت المحدق؛ لأن غايته هي البحث عن الحياة فكانت وجهته إلى الشرق حيث يلتقي النقيضان. غير أن هذا الالتقاء هو ما يكشف عن عمق الموت في الحضارة الغربية. ها هي حضارة الغرب كما تتبدى في نظر الدرويش الشرقي:

وأرى، ماذا أرى؟
موتًا، رمادًا وحريق ...!
نزلت في الشاطئ الغربي
حدق تراها..أم لا تطيق؟
..ذلك الغول الذي يرغي
فيرغي الطين محمومًا، وتتحم المواني
وإذا بالأرض حبلى تتلوى وتعاني
فورة في الطين من آنٍ لآنِ
فورة كانت أثينا ثم روما
وهج حمى حشرجت في صدر فاني
خلفت مطرحها بعض بثورٍ،
ورمادٍ من نفايات الزمان
ذلك الغول المعاني
ما أراه غير طفل
من مواليد الثواني
ويدًا شمطاء من أعصابه تنسلُ
أكفانًا له والموت داني[1]

---

(١) $\frac{8-5}{45}$، $\frac{8-1}{46}$، $\frac{5-1}{47}$م1.

الصورة هنا نارية، ونارها الملتهبة تفضي إلى الموت والعـدم، تفضي إلى رماد. وهذا هو المستوى الدلالي الأول للصورة الشعرية حيث يعبر حاوي عن موت الحياة بدلالة الموت المعجمية.

أما المستوى الثاني لدلالة الصورة فيتحقق عبر الرمـز حيـث الغول بما يوحيه من شر وموت يسيطر علـى بنائيـة الصـورة. الصورة في ثياب الترميز تكتسب حركية قوية تدشن خـط سـير الحضارة الغربية عبر الزمن ومن القديم إلى الحديث حيث أثينـا والحضارة الإغريقية ثم روما والحضارة الراهنة. ومفردة "فـورة" توحي بالقفز الحضاري الغربي، غير أن دلالـة "الطـين" تجعـل الموت ساكنًا في عمق دورات الحضارة الغربية لقد حسم الشرقي القول في ماهية الحضارة الغربية إنها "بعض بثور من رماد ..."

وفي تطور دلالة النص يتحول غول الحضارة الغربية إلى طفل صغير في نظر الدرويش. هو طفل من مواليد الثواني، أى أن عمر الحضارة في مقياس حركية الـزمن لا يعـدو أن يكـون ثـواني معدودة؛ مما يعني زوالها والحكم عليها بالموت والفناء. لهذا فـإن النص في تفاصيله يؤكد موضوعية الموت والفساد؛ إذْ الأعصـاب تنسل أكفانًا للطفل والموت يدنو منه فلا أمل في ديمومة الحياة.

وبهذا فإن حاويًا يتمم موضوعية الموت والفساد في الحضـارة الغربية عبر رمزي البحار والدرويش. البحار الذي تميته ماديـات الحضارة، والدرويش الذي يرفض حضارة الغرب لأنها لا تحقـق له الحياة. غير أن رؤية الدرويش الشرقي لحضارة الغرب؛ هو ما يدفعنا لرصد الموت والفساد على المستوى الشرقي لنبرز علاقـة التضاد والتناقض بين نموذجي حياة كلاهما موت.

على المستوى الشرقي: -

الموت في الشرق هو موت الفكر وجموده وتبلد الإحساس. هو موت قوى الإبداع وطموح التقدم والابتكار. من ثم فالشرق حانــة كسلى لا حياة فيها:

حط في أرض حكى عنها الرواة:
حانة كسلى، أساطير، صلاةْ
ونخيل فاتر الظل رخي الهينماتْ
مطرح رطبٌ يميت الحس
في أعصابه الحرى، يميت الذكرياتْ
والصدى النائي المدوي،
وغوايات الموانى النائياتْ(1)

لقد توقفت حركة البحار الباحث عن الذات والحياة فــي أرض الشرق. وهى أرض ذات تاريخ طويل يتحدث به الرواة. بيــد أن عناصر الحياة فيها تتبلور في الكسل والأساطير والصلاة والرخاوة وموت الحس والذكريات ...الخ. وهنا يكــون الفضــاء المكــاني الشرقي فضاء موت؛ إذْ الحياة الأصيلة مفتقدة ذلك؛ لأن الشــرقي الكائن في حانة الكسل تسيطر عليه معتقدات الأساطير والخرافات. وهذا يوحي بالتخلف وجمود الفكر وتوقف حركة العقــل. ولعــل مفردة " صلاة " تشير إلى انخراط الشرقي في عبادات دينية ترجي الآخرة من دون اكتراث بالحياة الراهنة. لهذا فإن رؤيــة البحــار الغربي لماهية الحياة الشرقية أماتت الحس في أعصابه وقوضــت عزائمه عن الرحيل والبحث والمغامرة.

---

(1) $\frac{7-1}{42}$ م[1].

بيد أن موضوعية الموت والفساد في الشرق لا تتعمق إلاّ من خلال رمزية الدرويش الذي يسيطر على نموذج الحياة في الشرق. لنتأمل نص حاوي:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراةْ
دوختهم " حلقات الذكر "
فاجتازوا الحياةْ
حلقات حلقات
حول درويش عتيقْ
شرشتْ رجلاه في الوحل وباتْ
ساكنًا، يمتص ما تنضحه الأرض المواتْ،
في مطاوي جلده ينمو طفيلي النباتْ:
طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيقْ
غائب عن حسه لن يستفيقْ .
حظه من موسم الخصب المدوي
في العروقْ
رقع تزرع بالزهر الأنيقْ
جلده الرث العتيقْ(١)

إن الدرويش هنا لا يزهد في متع الحياة فقط؛ وإنما يزهد في الحياة نفسها منتظرًا لحظة تنقله من الدنيا إلى الآخرة. هذه العقيدة هي التي تجعله عاريًا عتيقًا شرشت رجلاه في الوحل يكتفي بامتصاص ما تنضحه الأرض الموات. ولعل أبرز ما يدل على

---

(١) $\frac{8}{42}$، $\frac{8-1}{43}$، $\frac{5-1}{44}$م١.

الموت والفساد في الشرق هو هذا النموذج الذي لا يحيا إلاَّ على عصارة الموت. فأي شئ تخرجه الأرض الميتة؟ إن الميت لا ينضح إلا موتًا.

والدرويش يقتات بالموت الذي تنضحه الأرض الميتة؛ مما يعنى تجذر الموت فيه حتى النخاع. من ثم يتحول جسده إلى مستنقع عفن ينمو فيه الطفيلي من النبات. وهو فوق هذا غائب عن حسه لن يستفيق. ولعل الدلالة الزمنية الأبدية الناجمة عن استخدام "لن" تعمق، حتى النهاية، الإحساس بموت الدرويش وغفوته عن الحياة التي لا يظفر منها بشئ سوى رقعٍ تدثر جلده الرث بزهد أنيق. أفليست حياة الدرويش الشرقي موتًا؟ بلى. ولهذا فإن صورة الدرويش تزداد قتامة وسلبية عبر تفعيل عنصر الزمن. ها هو عمر الدرويش:

قابع في مطرحي من ألف ألفٍ
قابع في ضفة " الكنج " العريقْ
طرقات الأرض مهما تتناءى
عند بابي تنتهي كل طريقْ
وبكوخي يستريح التوأمان.
الله، والدهر السحيق.[1]

تكتسب الصورة الشعرية هنا دلالتها عبر ثنائية السكون / الحركة. والسكون هو الدال المؤثر في حركة الصورة. فالدرويش "قابع" أي ساكن مكانه لا حراك له. والسكون رديف الموت كما أن الحركة رديف الحياة. وتكرار الرقم "ألف" يعمق الإحساس بالزمن

---

(١) $\frac{9-8}{44}$، $\frac{4-1}{45}$م[1].

الطويل الذى أخلد فيه الدرويش العتيق. والعناصر الثلاثة فضاءات دلالية منسجمة ومتكاملة حيث حركة الإنسان وحركة الله في فضاء الزمن معدومة؛ لأن الكل مستريح وخامد.

أما عنصر الحركة فليس نابعًا من فاعلية الدرويش؛ وإنما من حركة الطرقات الأرضية التي تتوقف عنده. وفي هذا دلالة قوية وعنيفة علـــى الموت والسكون؛ إذ تتحول حركة الأرض والحياة والــزمن والله إلـــى سكون وثبات على يد الدرويش وفي فضاء كوخه البالي.

أليس كنه الحياة الشرقية مفتقدًا؟ أليست دلالات الصورة متكاثفة ومتنامية صوب تأكيد الموت في الشرق كما أكدته في الغرب من قبل؟ بلى. فإذا كان ذلك كذلك فلماذا لا تند عن البحار صرخة ألــم وحسرة؟ أفكثير عليه أن يغرق في مغامرته مع البحر والموج بعد ما بحث عن الحياة في الشرق والغرب فلم يجــدها؟ هكــذا يتخــذ البحار قراره الأخير:

خلني أمضى إلى مالستُ أدري

لن تغاويني الموانى النائياتْ

بعضها طينٌ محمى

بعضها طين موا ت

آه كم أحرقت في الطين المحمَّى

آه كم مت مع الطين المواتْ(١)

فالبحار متمرد على نموذجي الحيـــاة فـــي الغـــرب والشـــرق لفسادهما "بعضها طين محمى، بعضها طين موات" فعلى الرغم من تباين الحياتين وتناقضهما إلا أن كلتيهما موت. الأولى موت بالمادة

---

(١) $\frac{9-7}{48}$، $\frac{3-1}{49}$م[1].

وانتفاء القيم، والثانية موت بالتخلف والجهل والجمود، من ثم يكون الموت في الشرق والغرب هو العنصر الفاعل والمؤثر في توجيه حركة الواقع الحياتي الفاسد. وهو ما يدفع البحار إلى إيثار الإبحار والمغامرة ومواجهة الموت الذي ينشر الأكفان الزرق(١). فلقد ماتت بعينيه منارات الطريق وآمن أنه لا نجاة بفعل البطولة، ولا بفعل ذل التعبد والزهد.(٢)

بهذا يعم الموت الإنسانية في شرقها وغربها. وتبدو رؤية حاوي قاتمة وسوداوية في هذه القصيدة " البحار والدرويش " لكن ألا يدفعنا هذا لمناقشة الموت والفساد على المستوى العربي؟ هذا ما نفعله الآن.

على المستوى العربي:

التعبير بالموت عن القضايا السياسية والاجتماعية والحضارية والأخلاقية ...، هو أهم ما يميز هذا المستوى، فإذا كانت العروبة والهم القومي هو ما يعتنقه حاوي من مبادئ وأيدولوجية، فإن رصد واقع الأمة عبر هذه الزوايا المشتبكة والمتداخلة هو ما يعبر عن موقفه الرافض لما هي عليه من موت وفساد عبر مستويات وأوجه عديدة.

وتتشكل موضوعية "الموت والفساد" في هذا المستوى عبر ستة أوجه تبنى الصورة الكلية والدقيقة للموت العربي، هي:

- تجذر الإحساس بالموت.
- مقاومة الموت ،
- الموت والموروث الجامد

---

(١) $\frac{6-5}{49}$ م1.   (٢) $\frac{9-7}{49}$ م1.

- الفساد الخلقي.
- الفساد السياسي.
- المدينة والفساد.

إن هذه الأوجه على كثرتها وتنوعها تعد خيوطًا متداخلة تلتــف كلها حول موضوعية الموت والفساد الراهن والماثــل فـــي الواقـــع العربي. ولسوف يتبين ذلك من خلال رصدنا لها على النحو التالي:

تجذر الإحساس بالموت:

في نص حاوي "بعد الجليد" تتبلور صورة الواقع العربي الـــذي يعاني الموت بفعل الجليد المتراكم فوقه والذي جمد الدم في عروقه وأمات خلايا الحياة في أعماقه . لنتأمل نص خليل:

عندما ماتتْ عروقُ الأرض
في عصر الجليدْ
مات فينا كل عرقٍ
يبست أعضاؤنا لحمًا قديدْ
عبثًا كنا نصد الريح
والليل الحزينا
ونداري رعشةً
مقطوعة الأنفاس فينا،
رعشة الموت الأكيدْ
في خلايا العظم، في سر الخلايا
في لهاث الشمس، في صحو المرايا
في صرير الباب، في أقبية الغلة،

في الخمرة، في ما ترشحُ الجدرانُ
من ماء الصديد
رعشة الموت الأكيدْ(١)

حين نتأمل فضاءات الزمان والمكان في هذا النص، يمكننا أن ندرك تجذر الموت في الواقع العربي. ففضاء الزمن فضاء جليدي كثيف حيث لا حياة ولا عيش. وكلمة "عصر" المضافة إلى كلمة "الجليد" تكتسب تمددًا دلاليًا؛ إذ زمن الجمود والموت ليس قصيرًا أو محدودًا؛ وإنما هو عصر طويل؛ مما يؤكد عمق الموت لمدة طويلة من الزمن. من ثم فإن مفردة "الليل" على ما فيها من دلالة ظلامية داكنة توحي بأجواء القبر أو الموت، توصف بأنها ليل حزين. وهي بذلك تتوافق مع جليدية العصر الميت. وقول حاوي عبثًا كنا نصد الريح ..." يوحي ببعد المسافة الزمانية التي طالت فيها معاناة العربي من الموت الكامن في التجمد الجليدي.

وأما فضاء المكان، فإن الأرض ميتة، ولعل عنف الصورة يكون أكثر من خلال موت "عروق الأرض" وليس الأرض من مظهرها الخارجي؛ إذ العروق تنفذ بنا إلى عمق الموت المتجذر في باطن الأرض العربية. لهذا فإن موت العروق الأرضية يتماثل مع موت خلايا العظم، سر الخلايا، ومع رشح الجدران للصديد. وهذه مفردات مكانية تنمو كلها صوب الكشف عن تغلغل الموت في الواقع العربي لنرى أن الزمان والمكان العربيين جمود وموت. ولقد شاء حاوي أن يفصل في جزئيات الصورة الشعرية فجعل الموت في لهاث الشمس، وفى أقبية الغلة، وصحو المرايا، وصرير

---

(١) $\frac{6-1}{117}$، $\frac{8-1}{118}$، $\frac{1}{119}$م[1].

الباب، في الخمرة ...، وهذه كلها مظاهر وعناصر الحياة. وحاوي؛ إذ يرصدها ميتة بهذا القدر من الكثافة؛ إنما يسعى جاهدًا لتأكيد الموت في بنيات الواقع العربي المدمر. أفكثير على حاوى، بعد ذلك، أن يؤكد موت العنصر الإنساني العربي؟ إن صياغته الشعرية ثابتة ومباشرة: "مات فينا كل عرق، يبست أعضاؤنا لحمًا قديد" وهو بهذا يجعل حيثيات الموت نافذة إلى تلافيف الإنسان العربي الذي جمد الدم في عروقه فتحول لحمه إلى قديد منتن. وهذا أدل وأبلغ على عمق الموت العربي الحضاري في عصره الجليدي. أفليس طبيعيًا أن نقاوم الموت؟ بلى. هذا ما يقودنا إلى الوجه الثاني.

مقاومة الموت:

يتجسد هذا الوجه من خلال صورتين متكاملتين:

الأولى: ينزع فيها الشاعر إلى البطل المخلص الذي يضحي بذاته من أجل الأمة. وليس ثمة إله غير تموز رمز الخصب والتجدد. وهنا يكون تعامل حاوي مع الرؤية التموزية مباشرًا بفعل الأسطورة التموزية نفسها:

يا إله الخصب، يا بعلا يفض
التربة العاقر
يا شمس الحصيد
يا إلهًا ينفض القبر
ويا فصحًا مجيد،
أنت يا تموز، يا شمس الحصيد
نجنا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا،
أدفئ الموتى الحزانى
والجلاميد العبيدْ
عبر صحراء الجليدْ
أنت يا تموزُ، يا شمس الحصيدْ. (١)(*)

حين نستحضر في وعينا، ومن خلال النص الشعري، بنيتـــي الإيجاب والسلب، يمكننا أن نقف على حس المقاومة الذي يطرحه حاوي عبر هذا الوجه. فالنص كثيف في دلالتـــه بفعـــل الترميـــز الأسطوري لشخصيات الفداء والتضحية والبعث والإخصـــاب. إن التماثل، هنا، بين بعل وتموز، والمسيح، يفضي، حتمًا، إلى تأكـــد الرغبة الجموح في مقاومة الموت وتجدد الحياة. وهـــذه الرمـــوز الثلاثة بمالها من ظلال دلالية، تعبر عن حاجة الواقع العربي إلـــى من يخلصه مما هو فيه من موت. هذه هي بنيـــة الإيجـــاب فـــي النص. وأما بنية السلب. فتتجسد عبر مفردات: العـــاقر، القبـــر، العقم، الموتى، الحزانى، الجلاميد، العبيد، الصحراء، الجليد.

فهذه المفردات الكثيرة عائلة لغوية واحدة، أو هي حقل دلالـــي سالب يتمحور حول الجدب والموت. لكن الصياغة الشعرية الدقيقة ترتفع بالدلالة التعبيرية فوق ذلك. وسبيلها إلى هـــذا النســـق هـــو الترميز والمجاز ، فالأرض العربية ليست مجـــرد كـــائن ميـــت

---

(١) $\frac{8-2}{119}$، $\frac{5-1}{120}$م[1].

(*) قدم خليل حاوي لقصيدته "بعد الجليد" بقوله: "في هذه القصيدة التي تعبـــر عـــن معانـــاة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية يفيـــد الشـــاعر مـــن أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية " انظر ديوان حاوي ص ١١٥

وحسب؛ وإنما هى امرأة عاقر عقيم، وهي قبر مفعم باللحم القديد، وبالموتى الحزانى، وبالجلاميد ...، وهي فضاء صحراوي يغص بالجليد. إن التنوع والتتابع في نسق المفردات والصورة يدفع حتمًا إلى تأكيد الموت على الرغم من دافع المقاومة والرغبة في استبقاء الحياة وتجددها.

الثانية: يتكئ فيها حاوي على حيثية الحب. والحب هنا قد يحتمل دلالتين: دلالة التجريد فيكون الحب خيط وصل وتوحد يربط أفراد الأمة العربية برباط المصير الواحد بغية المقاومة. وبهذه الدلالة تكون غاية حاوي ترسيخ الحب كقيمة تحل محل البغض الذي يفتت بنيات الأمة.

والثانية دلالة حب الحياة ذاتها، أي تشبث العربي بحياته والذود عنها في وجه الموت المتأصل فيها. وعلى كلٍ فإن الدلالتين متكاملتان حيث تؤكدان فاعلية الحب في مقاومة الموت. لهذا تأتي صياغة حاوي معبرة:

حبنا أقوى من الموت

وأقوى جمرنا الغض المندى(١)

... ...

" حبنا أقوى من الموت العنيد " (٢)

فالحب هنا ثاني اثنين في ثنائية متشظية هي: الحب / الموت، أو بعبارة أكثر عمقًا: الحياة / الموت. واعتماد حاوي لصيغة أفعل التفضيل في بناء النسق التعبيري يشير إلى محاولة تغليب الحب / الحياة على الموت على الرغم من عناده وجبروته. لكن السؤال

---

(١) $\frac{7-6}{121}$ م1.   (٢) $\frac{2}{123}$ م1.

الرئيس هو: هل أفلح الابتهال إلى الآلهة واستثارة عاطفة الحب في مقاومة الموت؟ كلا. فالموت منتصر، وجهود الشاعر هباء منثور.
هكذا يتحدث النص:

عبثًا كنا نصلي ونصلي
غرّقتنا عتمةُ الليل المهل
عبثًا نعوي ونعوي ونعيدْ
عبر صحراء الجليدْ
نحن والذئب الطريدْ.
عبثًا كنا نهز الموت
نبكي نتحدى.(١)

تكرار مفردة "عبث" يوحي بالمكنون النفسي والدلالي الذي يضغط على الشاعر. فلقد ذهبت الجهود سدىً فكانت الصلوات والأدعية والطقوس بغير جدوى. لم تفلح مع صحراء الجليد. وقوله "نهز الموت" حيث التعبير بالمصدر لا بالصفة، يؤكد دلالة الصورة عبر الإدراك الاستعاري. فالموت كائن صلب راسخ يصعب تحريكه. لقد ضاعت الصلوات والأدعية . فهل أفلح الحب في مقاومة الموت؟ لا. فالحب لا يثمر إلا موتى حزانى:

غير أن الحب لم ينبتْ
من اللحم القديدْ
غير أجيال من الموتى الحزانى
تتمطى في فم الموت البليدْ (٢)

الحب إذن، لم يقهر الموت، وإنما قهر الموت الحب فأثمر

---

(١) $\frac{7-6}{120}$، $\frac{5-1}{121}$م1. (٢) $\frac{6-3}{123}$م1.

أجيالا من الموتى تضاعف موت الواقع. وبهذا تصل دلالة الموت إلى ذروتها حيث تفشل المقاومــة عبــر ممارســات الابتهــالات والطقوس التي ترجي إلهًا أو بطلا مخلصًا، كما تفشل قيمة الحب وفاعليته في الانتصار على الموت. أفكثير على حاوي أن يرســم هذه الصورة المرعبة؟:

وارتمينا جثثًا، لحمًا حزينا
ضمَّ في حسرته لحمًا قديدْ،
عبثًا نغتصب الشهوة حرًّى
عبثًا نسكبها خمرًا وجمرا
من بقايا في الوريدْ،
عله يفرخ من أنقاضنا نسل جديدْ
ينفض الموت، يغل الريح،
يدوي نبضة حريٍّ
بصحراء الجليد.(1)

فما تزال صور الجثث واللحم القديد والأموات هي الفاعلة، ولا يزال الجليد الصحراوي هو المسيطر على الواقع العربــي. فهــل يمكن للشهوة المسكوبة أن تحرك فاعلية الحياة في المــوتى؟ هــل يمكن لها أن تخصب الجثث فتلد جيلا ينفض الموت ويذوب الجليد المتراكم؟ وماذا يرتجى من أمة هذا حالها؟ لا شئ ســوى العــدم والموت. ولكن أليس موت الحاضر وجليد الراهن ناتج مــوروث الأمس الحزين؟ أليست التقاليد البالية هي سر الجمود الحاضــري؟ هذا ما ينقلنا إلى الوجه الثالث.

---

(١) $\frac{8-1}{122}$ م1.

الموت والموروث الجامد:

الموروث الجامد أحد عناصر موت الحاضر العربي في الوعي الشعري والحضاري عند خليل حاوي. ومناقشة هذا الموروث تنطوي على رؤية الزمن الماضي الذي خلف الحاضر الميت. من ثم فإن الوعي بالزمن الماضي لا يشمل ماضي المجد والحضارة العربيين؛ وإنما يشمل تلك الحقبة الممتدة والتي تحجر فيها الإبداع العربي فأفرز انحطاط الحاضر وتلاشي الحياة فيه.

ويتحقق هذا الوجه عبر صورتين متكاملتين:

الأولى: تتمحور حول رؤية حاوي لماضي التاريخ العربي، وهي رؤية تدشن عدمية هذا التاريخ وتبرز عناصر التعفن والموت فيه. هكذا تطرح الصورة الشعرية رؤية الشاعر وموقفه من الماضي:

أممًا تنفض عنها عفن التاريخ،

واللعنة، والغيب الحزينا

تنفض الأمس الذي حجرٌ

عينيها يواقيتًا بلا ضوء ونارْ،

وبحيرات من الملح البوارْ،

تنفض الأمس الحزينا

والمهينا.[(١)]

فعفن التاريخ واللعنة والغيب الحزين، والأمس الحجري الحزين، واليواقيت، وبحيرات الملح البوار ... إلخ كل ذلك عناصر عدمية سالبة حيث تنتفي الحياة ويتجبر الموت بفعل تعدد العناصر. وعلى الرغم من استخدام حاوي لعنصري الماء والنار

---

(١) $\frac{8-6}{126}$، $\frac{4-1}{127}$م[1].

في بنائية النص إلاً أنه استخدام سلبي حيث النار مفتقدة، والبحيرات ملح بوار. فماذا تبقى لأمة تحيا في عفونة التاريخ واللعنة وتعتمد الغيب والاتكالية والاستسلام وتستطيب الحزن والإهانة من دون رفض أو تمرد؟ أليس الماضي وما خلفه من حاضر موتًا أصيلا؟ بلى.

الثانية: نلتقي فيها بدار السندباد في رحلته الثامنة. ودار السندباد فضاء مكاني يغص بكل مخلفات الماضي المنعكس على الحاضر فأفسده وقتل الحياة فيه. والصورة التي يبنيها نص حاوي متوترة ومنجزة بفعل الرموز والصياغات الشعرية، لكنها تتوحد عند دلالة التخلف والفساد والموت. لنتأمل أروقة الدار العتيقة:

وكان في الدار رواقُ
رصعتْ جدرانه الرسومْ
موسى يرى
إزميل نار صاعق الشررْ
يحفر في الصخر
وصايا ربه العشرْ:
الزفت والكبريت والملح على سدومْ[١] [*]

---

(١) $\frac{8-5}{258}$، $\frac{3-1}{259}$م[1].

(*) سدوم هي قرية قوم لوط عليه السلام وقد أنزل الله بها عقابًا قاسيًا لما كان فيها من فسق وفجور. وقد تحدث عنها القرآن الكريم في قوله تعالى: "ولما جاء رسلنا إبراهيم بالبشرى قالوا إنا مهلكوا أهل هذه القرية إن أهلها كانوا ظالمين، قال إن فيها لوطًا، قالوا نحن أعلم بمن فيها لننجينه وأهله إلّا امرأته كانت من الغابرين " العنكبوت: ٣:٥. وقد تحدث عنه الكتاب المقدس، سفر التكوين، الاصحاح:١٧، ١٨ حيث ورد الحديث عن تدمير سدوم. وتحاول بعض الدراسات النقدية أن تجعل من سدوم رمزًا لبيروت ومعادلاً لها. ونحن نرى أن رمزية سدوم لا تقف عند حدود بيروت بقدر ما=

إن الدار عتيقة عفنة. وجدرانها تؤكد ما تحمل من تقاليد بالية. فالجدار الأول محفور عليه وصايا موسى العشر. وأبـرز مافيهـا انصباب الزفت والكبريت والملح على سدوم. وهنا تكمن أصـالة الدلالة أو جوهريتها. فاستحضار سدوم من باطن التاريخ بمالها من حضور في الذاكرة العربية، يدل على رؤية الشاعر للواقع العربي الرازح تحت القديم البالي. ومن خلال التـداخل بـين الماضـي والحاضر وإسقاط الأول على الثاني تكون سدوم الفاسقة الفـاجرة هي المدينة العربية الحديثة الموبوءة بالرذيلة والانحطـاط. وهـذه إشارات لا تقف عند دلالة الفساد بقدر ما توحي بالتدمير والانهيار.

هذا كله على جدار واحد من جدران الدار السندبادية العتيقـة، فيما الجدار الثانى يحمل صورة الكاهن القائم في هيكل البعل يفتض سر الخصب فى العذارى ويهلل للسكارى فهـو أفعـوان فـاجر وبوم.[1] والدلالة هنا تعتمد وتيرة التباين حيث الكاهن رمز القدوة والصلاح يتحول إلى زعيم للفسقة والفجرة في داخل الهيكل الإلهي الذي يفترض أنه مكان للعبادة والطهر. إن تحول رمـوز الحيـاة والقيمة إلى بئر تفور بالفجور والفساد، لكثيف في الإشـارة إلـى الواقع المزري الذي يعيشه العربي.

وأما الجدار الثالث في دار السندباد البالية، فإن المعري يمثـل عليها مناديًا بالحقد على المرأة وعدم التناسل في محاولة منه لمنع الشر[2]. وهنا تكون فحوى الدلالة من رمزية المعري وموقفه من المرأة، هي العقم والموت وعدمية الحياة. وبعد هذا أكثير أن ترشح

=تشمل واقع المدينة العربية في أى قطر عربي. فدلالة القومية تشمل دلالة القطريـة في طياتها. انظر: أحمد عرفان، التراث في شعر رواد الشعر الحديث، ص ٤٩.

(١) $\frac{8-5}{259}$، $\frac{2-1}{260}$م[1].   (٢) $\frac{8-4}{260}$م[1].

هذه الجدر والرسوم بالغاز والسموم:

من هذه الرسومْ

يرشح سيلٌ

متقل بالغاز والسمومْ [١]

إن الدار العتيقة فضاء مكتظ بالأشياء البالية التي تنضح الموت والعدم. بيد أن فساد القيم وانحطاط الأخلاق معلم بَارز في هذه الدار. وهو ما يدفعنا إلى الوجه الرابع.

الفساد الخلقي:

صورة الكاهن الفاجر بؤرة تتمدد في مساحة واسعة لتعري الفساد الخلقي المستشري في الواقع العربي. فانحطاط الأخلاق وتدهور القيم عوامل موت تفقد الواقع أصالة الحياة السليمة. ويتكون هذا الوجه من خيوط دلالية أربعة تطرحها صور أربع:

الأولى: تصور الواقع العربي على أنه فندق كبير تمارس فيه أفعال الزنا والنسل المحرم من ثم فالبيت الشرقي عتيق مخرب، وفوق هذا سكانه نسل سبايا خلفتهم غزوات الشرق والغرب لصوصًا وبغايا[٢] لقد جاءوا:

خرقًا ممسحةً في فندق الشرق الكبير. [٣]

لهذا فإن الجيل الطالع من أصلابهم خصيان ضئال، هم أشباه رجال يعملون في مسح الفنادق:

صفوة المطلوب خصيان ضئالْ

مهنة التمسيح في الفنادق

---

(١) $\frac{8-6}{261}$ م1.   (٢) $\frac{7-3}{150}$، $\frac{2-1}{151}$ م1.   (٣) $\frac{3}{151}$ م1.

لا يبرع فيها غير أشباه الرجالْ(١)

الثانية: تبلور البعد الثقافي والإبداعي في الواقع العربي. ويتجسد ذلك في رمزية الشاعر العربي الذي يبيع فنه وإبداعه للأمراء بغية الحصول على المال. إن صورة الشاعر، هنا، مزرية ودالة على انحطاط الوعي وفقدان الموقف والكرامة حيث غدا المال فوق كل شئ. هكذا ترتسم صورة الشاعر العربي:

لم يزل شاعرهم ينسل من جيب

لجيب خلف دينار صغير

ثم يزهو، يتشهى، يستعيرْ

لصرير الفأر في أمعائه.(٢)

إن صورة الشاعر تنسجم مع تفاصيل المشهد الخلقي. أليس الشاعر واحدًا من أشباه الرجال الخصيان الضئال؟ أليس سليل السبايا وعاملي الفنادق....؟ الشاعر طراز دال على أمة مهترئة متهالكة فلم لا يبيع فنه؟

الثالثة: تنتقل بالفساد الخلقي من الذكورة إلى الأنوثة حيث المرأة البغي التي تبيع جسدها مقابل المال لأي فرد. فإذا كان الذكور أشباه رجال....، فلم لا تكون المرأة بنتهم على هذه الصورة:

بنتهم تستمرئ الناب الذي يغرزُ

في البض الحريرْ

وليكن ناب خصيّ،

إن يكن ناب أمير.(٣)

إن صياغة النص دالة على عمق الفاجعة الأخلاقية. فالمرأة

---

(١) $\frac{4-2}{156}$م١. (٢) $\frac{5-8}{151}$، $\frac{2-1}{152}$م١. (٣) $\frac{7-4}{151}$م١.

التي تمارس البغي لا تمارسه جبرًا ومن دون رضىً؛ وإنما تمارسه بمحض إرادتها، بل إنها تستلذ بفعل البغي ومع أي صنف من الرجال "الخصي والأمير" وهذه حالة تناقض الشيم العربية وتهدم مقولات الشرف والطهارة والعفة.؛ مما يشير إلى انقلاب أوضاع البيت العربي وتدمير منظومة القيم. أليس هذا موتًا؟ بلى إنه أكثر موتًا من الموت.

الرابعة: تمثل امتدادًا لانحراف المرأة. ولئن كان حاوي قد رصد المرأة العربية في بعدها الحسي الملموس، فإنه في هذه الصورة يرصد انحراف المرأة صوب البغي في بعده المزري، وذلك من خلال رمزين تاريخيين.

الأول: زوجة لعازر الذي بعثه المسيح فجاء بعثه كاذبًا مشوهًا لا يقدر على إخصاب زوجته التي تتلوى بفعل نار الشهوة؛ مما يدفعها للتعري للغريب:

كنت استرحم عينيه
وفي عيني عارُ امرأة
أنتَ، تعرت لغريبْ. (١)

فزوجة لعازر ترمز إلى الحضارة العربية التي تعاني العقم والبوار وتحن إلى من يخصبها لتجدد حياتها. غير أن البطل المخلص جاء مشوهًا فاقد القوى؛ مما دفع الزوجة / الحضارة إلى الانحراف عن المسار السوي.

الثاني: مريم المجدلية التي أمسكت في زنا وحاول القوم رجمها

---

(١) $\frac{4-2}{359}$ م1 وقد كرر هذا المقطع كثيرًا.

لكن عيسى صرفهم عنها. (*)

فالمجدلية وحادثة الزنا، تشيران إلى عمق الانحراف الخلقي وتجذران بعده التاريخي. ومن ثم تكتسب الشخصية والحادثة رمزيتهما وفاعليتهما في النص الشعري؛ إذ المجدلية رمز لكل امرأة تنحرف؛ فيما الواقعة رمز لتكرار فعل البغي.

غير أن حادثة المجدلية، وعبر استثمارها في النص، لا تمثل انحراف المرأة فقط؛ وإنما تشير إلى الظلم الواقع عليها بفعل الرجل الذى يشاركها الإثم ثم يفلت من العقاب. وهذا بعد يشير إلى فساد العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة العربيين. وإذ يطرح حاوي هذه القضية ينقل تشوه الذات العربية المعاصرة إلى نماذج إنسانية. لنتأمل هذا النص:

تمتصه الحية في الأنثى
وما في دمها من عنصر الغجرْ
والنمر الأعمى وحمى يده
في غيرة الذكرْ
" لوركا " (**) و " عرس الدم " في إسبانيا
وسيف ديك الجن (***) يوم ارتد من حماهْ
العنق العاجي نهرٌ أحمرٌ

(*) صرف عيسى عليه السلام الرجال عن المجدلية بقوله لهم: " من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر " فتفرقوا عنها. انظر الكتاب المقدس " إنجيل يوحنا، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط (د.ت) الآية ٨.

(**) لوركا شاعر إسباني شهير مات مقتولاً. ومسرحيته " عرس الدم " تعالج قضية الغيرة التي تفضي إلى الموت

(***) أبو محمد عبد السلام بن رغبان (١٦١ -٢٢٦ هـ) هو ديك الجن ولد بحمص وكان له جارية يهواها تسمى " دنيا " قتلها بدافع الغيرة والشك. ويقال أنه أحرقها وصنع من رمادها قدحًا يشرب فيه الخمر. واستحضاره في النص بجانب لوركا في مسرحيته يدعم رؤية حاوي. انظر وفيات الأعيان، ٣/١٨٤ - ١٨٨.

ياهول ما جمده الموت على الشفاه.(١)

فالنص تتفاعل عناصره في إطار الموت والفساد والظلم الذي يمارسه الرجل على المراة غيرة وشكًا. واستحضار لوركا حديثا وديك الجن قديمًا يصنع خيط وصل بين الماضي والحاضر؛ مما يدعم تجذر الممارسة وتعمق المأساة. وهكذا نتثبت من الفساد الخلقي، لكنه وجه لعملة ذات وجهين، وجهها الآخر هو السياسة. وهو ما نرصده في هذا المحور.

الفساد السياسي:

الواقع الذي يغص بسلبيات عديدة لابد أن يكون ممزقًا سياسيًا.

وهذا ما يطرحه نص حاوي الشعري. ويتبلور هذا من خلال صورتين متكاملتين:

الأولى: تكثف التمزق السياسي حين تحول إلى قتال عنيف بين أفراد الأمة؛ فأضحت الأمة منقسمة على ذاتها تستنزف قواها بأيديها. لنتأمل هذا النص:

وتذكرت قتال الغول والتنين
في أرضي، وكانت وادعة.
إخوتي أهلي على درب الهلاك
بعضهم في شدق هذا
بعضهم في شدق ذاك
وليموتوا مثلما عاشوا
بلا تاريخ، موتى لا يحسون الهلاك.(٢)

إن الصورة الشعرية تنبني على الموت والقتل والهلاك.

---

(١) $\frac{4-1}{368}$ م1.   (٢) $\frac{7-5}{156}$، $\frac{4-1}{157}$ م1.

وتوظيف الغول والتنين يمنح الصورة عنفًا وتجريدًا يقوي دلالتها. لقد كانت الأرض العربية وادعة آمنة لكنها أصبحت الآن ممزقة بفعل الاختلاف والتناحر والتشتت. وقول حاوي: "بعضهم في شدق هذا، بعضهم في شدق ذاك" ناجز في تكثيف الصورة التي تبلور فعل الافتراس الذي تعانيه الأمة وهي ممزقة سياسيًا. وإذ ييأس الشاعر منهم يدعو عليهم بالهلاك والموت، فلقد فقدو الحس وعاشوا موتى بلا تاريخ.

الثانية: تبين النفاق الذي تأصل في أعماق الشعب العربي، كما تبين محور الخيانة الذي يعتمد عليه الحكام في التخلص من منافسيهم والتنكيل بأفراد شعبهم. وهنا يمتزج المحور القطري اللبناني بالمحور العروبي القومي. هكذا يطرح نص حاوي أبعاد القضية السياسية في هذه المحاور:

وكنت فيه والصحاب العتاق
نرفه اللؤم، نحلي طعمه بالنفاقْ
بجرعة من " عسل الخليفة "
" وقهوة البشير " (*)
أغلف الشفاه بالحريرْ
بطانة الخناجر الرهيفةْ
لحلوتي لحية الحريرْ. (١)

(*) " قهوة البشير" حادث شهير يضرب به المثل في خيانة الحكام. والبشير هو البشير الشهابي الذي حكم لبنان في القرن التاسع عشر (١٨٥٠) وكان طابعه البطش والتنكيل والتمثيل بالأمراء المنافسين من ذوي القربي والأبعدين الذين اقتلعت منهم العيون، كما اشتهر بقهوته السوداء المسمومة التي قدمت لضيوفه وخناجر لمعت في عتمة الممرات على الموائد ". انظر: عفيف فراج، خليل حاوي وجبران يسامره في ليل الحلم وينكره في صبيحة اليقظة، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢، ص ٨١، ٨٢.

(١) $\frac{7}{266}$، $\frac{6-1}{267}$م1.

فالفساد السياسي هنا يتجلى عبر ثلاثة عناصر.

الأول: الشعب العربي. وهو شعب عتيق "الصحاب العتاق" ومنهجه اللؤم والنفاق. من ثم فهو لا عقيدة له ولا مبدأ يرتكز عليه.

الثاني: الخليفة الإسلامي، وسمته الدالة "العسل" الذي يجذب به مؤيديه وأعداءه معًا من أجل السيطرة عليهم. ويفاد من هذا أن الخليفة لا يحكم بقوة شخصيته وأحقيته في السلطة والحكم؛ وإنما يحكم بماله وعطاياه.

الثالث: قهوة البشير، وهو الحاكم اللبناني الذي جمع منافسيه ودس لهم السم في القهوة السوداء حتى يتخلص منهم. وهذه خيانة تبرز عمق التمزق والفساد السياسيين. أفليس الواقع العربي السياسي خليطًا من النفاق والخيانة والبطش؟ بلى. هذا ما طرحه نص حاوي. وهو بذلك يؤكد موت الواقع. لكن أليست المدينة فضاء تصنع فيه كل هذه الانحرافات؟ هذا ما يدفعنا لرصد المحور الأخير.

فساد المدينة:

موقف خليل حاوي من المدينة الحديثة هو موقف جل جيله منها حيث رفضها والتمرد عليها لما تموج به من انحلال خلقي وفساد اجتماعي...الخ. من ثم فالمدينة في الوعي الشعري لحاوي بؤرة فساد تدمر أصالة الحياة الطاهرة النقية. وهذا ما يطرحه النص الشعري:

عاينتُ في مدينةٍ
تحترف التمويه والطهارة
كيف استحالتْ سمرةُ الشمس
وزهو العمر والنضارةْ
لغصةٍ، تشنجٍ، وضيقْ
عبر وجوه سلخت من

سورها العتيق[١]

فالمدينة هنا بوتقة فساد تمتلك قدرة تحويلية حيث الشئ ينقلب إلى نقيضه. فعناصر الحياة تتحول إلى عوامل موت: سمرة الشمس، زهو العمر، النضارة، تتحول إلى غصة، تشنج، ضيق. ولا يتم هذا إلاّ بفعل السلوك المديني الذي ينطوي على الفساد ويضمر الموت. إنها مدينة الأفيون[٢]. وهي مليئة بالكهوف التي شبعت مرارة[٣]. من هنا تنطلق منها قطعان جياع لا يرويها غير التدمير والحرق[٤]. فهل كثير على حاوي بعد هذا، أن يرسم لها هذه الصورة.

كأن في داري التقتْ
وانسكبت أقنيةُ الأوساخ في المدينةْ،
تفور في الليل وفي النهارْ
يعود طعم الكلس والبوارْ.[٥]

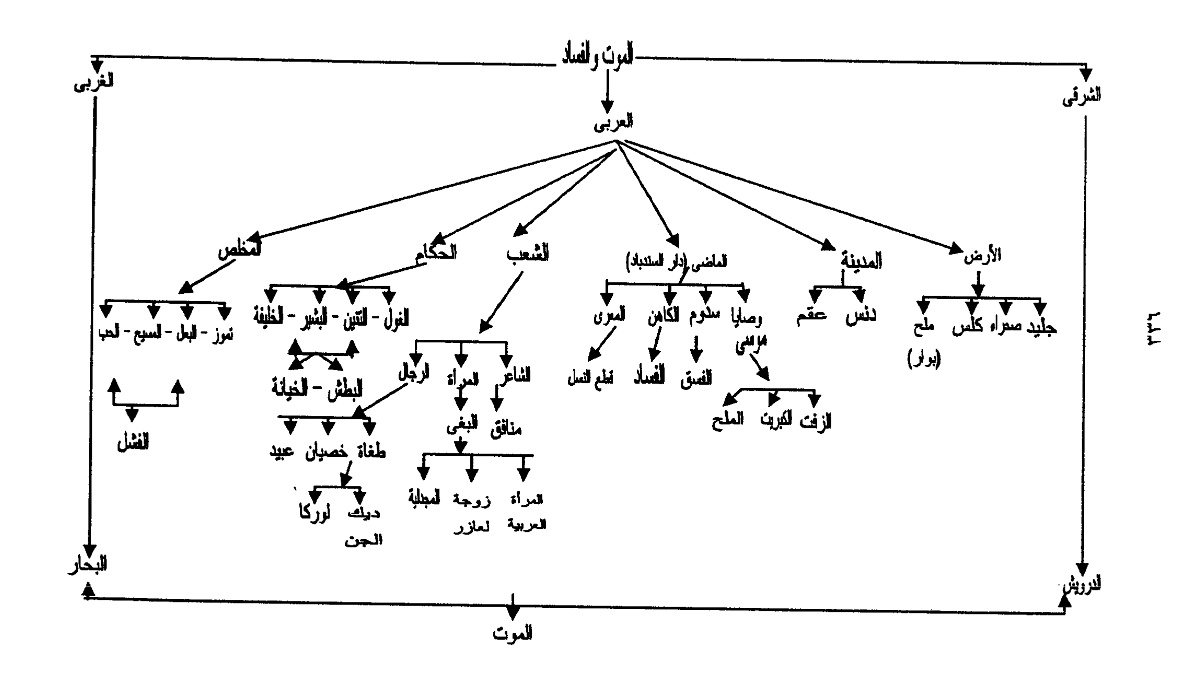
إن المدينة مكان للأوساخ. وقذارتها في حركية فوارة توحي بالتجدد والتغلغل والانتشار. ولهذا فهي تقتل الحياة فيها ليعود الكلس والبوار مرة ثانية. أليس الكلس والبوار دليلا على موت الحياة في المدينة؟

بهذا تنتهي دراستنا لهذا الوجه، وبه تتم دراستنا لمحور "الموت والفساد" الذي تأخذ الدلالة الموضوعية فيه هذا النسق الشبكي الذى يتسع ويمتد وصولا إلى الموت وهذا ما يبرزه هذا الشكل الشبكي الآتي:

---

(١) $\frac{8-6}{263}$، $\frac{4-1}{264}$م1.   (٢) $\frac{4}{265}$م1.   (٣) $\frac{8}{265}$م1.

(٤) $\frac{2-1}{266}$م1.   (٥) $\frac{4-1}{270}$م1.



الموت والفساد
الغربى
الشرقى
العربى
المخلص
الحكام
الشعب
الماضى (دار السندباد)
المدينة
الأرض
تموز - البعل - المسيح - الحب
الفشل
الغول - التنين - البشير - الخليفة
البطش - الخيانة
طغاة خصيان عبيد
ديك الجن
لوركا
الرجال
المرأة
الشاعر
البغى
منافق
المرأة العربية
زوجة لعازر
المجدلية
المعرى
الكاهن
سدوم
وصايا مريمى
قطع النسل
الفساد
الفسق
الزفت الكبريت الملح
دنس
عقم
جليد صحراء كلس ملح
(بوار)
البحار
الدرويش
الموت

أليست الدلالة شبكية تنحو صوب التوغل في جزئيات الواقع العربى والعالم كله؟ بلى وإزاء هذه الرؤية ألا يحق لحاوي أن يحس بالاغتراب؟. هذا ما يدفعنا لدراسة موضوع الغربة المتفرع من المحور الأول.

* * *

الغربة (*)

الدال الرئيس في غربة حاوي، هو كونها غربة فكرية ووجودية، وإن كان هذا لا ينفي غربة المكان حين يرحل الشاعر عن أرضه ووطنه. غير أن الغربة الفكرية والوجودية تتأتى من إحساس الشاعر بأزمة الواقع الذي يعيش فيه. وهنا يكون نفاذ إدراكه وقدرته الاستشرافية هما محور الغربة التي يعيشها، لأنه يرى ما لا يراه الآخرون.

وتتبلور موضوعية الغربة عند حاوي من ثلاث خيوط متكاملة:

الأول: غربة الذات فكرًا ووجودًا. وفيه نلتقي رمز السندباد الغريب المغامر الذي يركب البحر رغبة منه في المغامرة والكشف. وهنا يتوحد حاوي مع السندباد في رحلة ثامنة ينطلق فيها في أعماق ذاته ليكتشف مكان الغربة:

(*) ندرس موضوع الغربة من خلال مفردة واحدة هي "الغربة" ومشتقاتها.

(**) لعله من المفيد في الكشف عن وعي حاوي بالغربة وأهميتها، أن نسوق كلامه عنها حين كان يقدم لقصيدة "رسالة الغفران – من صالح إلى ثمود" والتي قدم لها بقول المتنبي: أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود.
والمهم هنا الالتفات إلى الغربة وارتباط التصفية أو الصفاء النفسي بالغربة. لابد للبطل العقائدي أن يغترب ولو في داخله ليصفي نفسه ويصبح قادرًا على القيادة، قيادة صافية " انظر: ريتا عوض، خليل حاوي: الشاعر. الناقد. الفيلسوف، الآداب، عدد ٦،، ١٩٩٢، ص ٣٢، وماجد السامرائي، مقابلة مع خليل حاوي، الآداب، عدد ١١، ١٩٧٨، ص ١٥.

داري التي أبحرت غربتِ معي،
وكنت خير دارْ
في دوخة البحارْ
وغربة الديارْ،
والليل في المدينةْ
تمتصني صحراؤه الحزينة(١)

فغربة حاوي هنا غربة فكرية؛ إذ داره فريدة وسط المدينة الحزينة وليلها الصحراوي. وعناصر الصورة الشعرية توحي بظلال الغربة التي يعيشها حاوي / السندباد. فالإبحار ودوخته، وغربة الديار، والمدينة الحزينة والليل الصحراوي، كل ذلك يصنع فضاءً غير عاد ويكشف عن المكنون النفسي الذي يحس فيه الشاعر بالاغتراب. وهي وإن كانت غربة فكرية إلا أنها تشير إلى غربة الأمكنة، هي أيضًا، غربة الشاعر الريفي العربي في ليل المدينة الحديثة المؤلمة التي تضغط على الشاعر فيبتغي الفرار منها إلى أرخبيل الجزر والحيتان الغريبة(٢).

الثاني:نلتقي فيه لعازر وهو عائد من الموت بعد ما بعثه المسيح وموقف زوجته منه. لقد جاء لعازر مبعوثًا هيكليًا لا جوهر ولا أصالة حياتية فيه فكان غريبًا على زوجته:

كنت استرحم عينيهْ،
وفي عينيَّ عار امرأةِ
أنّت تعرَّتْ لغريبِ(٣)

---

(١) $\frac{6-1}{255}$ م1. (٢) $\frac{1}{285}$ م1. (٣) $\frac{4-2}{349}$ م1.

فغربة لعازر هنا ترجع إلى سببين:

الأول: عودته من الموت بقيم غريبة على زوجته والحياة معًـا حيث يفتقد التلاؤم والانسجام مع الواقع والحياة والفطرة السليمة.

الثاني:انفصال لعازر عن الحضارة وعدم قدرته على التجاوب معها تجاوبًا خلاقًا. من ثم يبدو الزوج غريبًا لا تعرفه زوجته ولا تتقبله واقعية الحياة.

الثالث:نلتقي فيه زوجة لعازر في صورتين:

الأولى: صورة إيجابية خلاقة تبنى من خلال علاقة لعازر بزوجته الغريبة، أو التي تبدو أنثى غريبة فتكون الخصوبة والحياة:

يلتقيني علفا في دربه
أنثى غريبة.(١)

زوجة لعازر هنا تعيدنا إلى ماضيها عندما كان زوجها بطـلا حقيقيًا قادرًا على التفجر والحيوية والإخصاب.

الثانية: صورة سلبية داكنة تفعم بالموت والسكون والعدم. وهـي صورة تبنى من خلال علاقة لعازر السلبية بزوجه بعد بعثه المشـوه حيث الموت كامن في أعماقه. وهنا تكتسب الغربـة دلالات عديـدة. فهى غربة الموت(٢). وهي غربة الليالي الثلجيـة(٣). وهـي غربـة الأرض الغريبة(٤)، وغربة الثلج(٥)، وهي غربة النوم الرهيبة:

ولماذا يا بياض الثلج
لا تنهلُّ في غربة نومي

---

(١) $\frac{7-6}{348}$ م1.

(٢) $\frac{3}{350}$ م1.

(٣) $\frac{2}{360}$ م1.

(٤) $\frac{2}{365}$ م1.

(٥) $\frac{3}{365}$ م1.

مثلما تنهل في الأرض الغريبةْ،

غربة النوم رهيبة

لا مصابيح، ولا حراس ليلٍ، لا نجومْ

غير جوع الريح والجدران تهوي

وبروق في دمي تزرعها شمس الجحيم[1].

فالغربة هنا قرينة الظلام والخوف والجوع والموت. إن زوجة لعازر لا تعاني فعل الاغتراب وحده؛ وإنما تعاني الموت المحيط بها من كل زاوية فإيقاع الحياة غير ما تحسه هي. والأجواء التي تعيش فيها تفضي إلى التلاشي والعدم.

وبهذا تنتهي دراستنا لموضوع "الغربة" الذي يؤصل في بعده العميق موضوعية الموت والفساد. لكن ألم يكن حاوي يحمل نبضات حب لأمته؟ هذا ما يقودنا لدراسة موضوع الحب عند حاوي.

***

الحب: (*)

يتشكل موضوع "الحب" من خيطين رئيسين متقابلين ومتكاملين يمثلان معًا ثنائية الموت والحياة. الخيط الأول يكون الحب دالا سالبًا فيما الثاني دال إيجابي. وسوف ندرس الخيطين على النحو التالي:

---

(١) $\frac{7-1}{381}$م[1].

(*) ندرس موضوع الحب من خلال مفردات: " الحب – الوله – الحضن ".

الحب والواقع الفاسد:

هل يمكن لفاعلية الحب أن تنقذ الواقع الفاسد من الموت؟ أليس الحب في حاجة إلى مناخ طبيعي ينمو فيه؟ إن التساؤل يفضي بنا إلى الدلالة الجوهرية لموضوعية الحب في واقع ميت أو فاسد.

ويتجلى ذلك من خلال صورتين:

الأولى: يبدو الحب فيها كائنًا مغلوبًا ومهزومًا أمام الموت العنيد الراسخ في الواقع العربي. لهذا فإن ثمرة الحب ليست سوى أجيال حزينة من الموتى:

" حبنا أقوى من الموت العنيد "

غير أن الحب لم ينبتْ

من اللحم القديدْ

غير أجيالٍ من الموتى الحزانى

تتمطى في فم الموت البليد(١)

فصورة "اللحم القديد" تشير إلى فساد الواقع والإنسان العربيين معًا. فكيف يمكن أن يخرج نبت طيب من تربة مالحة؟ وقوله "أجيال من الموتى الحزانى" تؤكد حجم الكارثة وهول القضية؛ إذ عمق الزمن موجود. وعلى الرغم من تمدد الزمن فإن الحياة تغص بالموتى الحزانى. غير أن الصورة تمتد في البيت الأخير لنرى الحركة الهادئة البطيئة للأجيال الميتة وهي تتمطى في فم الموت البليد. إنه موت في موت. وحركة الصورة تكون عنيفة في إطار كونها حركة داخل الموت الذي يحيط بالواقع إحاطة شاملة. فما

---

(١) $\frac{6-2}{123}$ م١.

جدوى الحب إذن؟ أليس من حق حاوي أن تند عنه هذه الصرخة؟:

وفم الأفعى متى ينشقُّ

عن وردٍ وتغريد وحب(١)

إن فاقد الشئ لا يعطيه. هذا ما يسعى حاوي لإثباته في سياقٍ منطقي.

الثانية: تتبلور فيها فاعلية الحب وانهزامه أمامَ فساد الواقع عبر رمزية زوج لعازر الذي بعث بعثًا مشوهًا فظل الموت في أعماقه بينما هو يدب على الأرض شكلا بلا جوهر وجسدًا بلا روح. لقد عاد الحبيب من حفرته ميتًا ينزف الكبريت:

لحبيب عاد من حفرته

ميِّتًا كئيبْ

لحبيب ينزف الكبريت

مسود اللهيبْ.(٢)

فالحب هنا مهزوم ومغلوب، وفاعليته مفتقدة؛ لأن الحبيب ميت كئيب ينزف الكبريت واللهب الأسود. أفتبقي هذه الصورة على بقية من حياة؟ كلاً. فالحياة متلاشية، والزوجة حزينة. لقد كانت ترجو بعودة زوجها من غربة الموت الفرح والسعادة والخصوبة والتجدد والإخضرار حيث يروى شهوتها ويشبع جوعها الأنثوي بعد أن رمدً في ليل الحداد(٣). ولكن هيهات فالموت أكثر عمقًا وتجذرًا من الحياة. فهل ثمة وجه آخر للحب؟ هذا ما يدفعنا إلى الخيط الثاني.

---

(١) $\frac{5-4}{374}$ م¹.   (٢) $\frac{4-1}{387}$ م¹.   (٣) $\frac{7-3}{350}$، $\frac{8-1}{351}$ م¹.

الحب وإمكانية الحياة:

الحب هنا إمكانية حياتية إيجابية. من ثم يكون الحب باعث تمرد ورفض مثلما يكون دافع تضحية وفداء من أجل انبثاق الحياة. هذا ما يبلور الدلالة المهمة في هذا الخيط. وهو يتجلى بفعل صورتين متكاملتين:

الأولى: يبدو فيها الحب قوة تمرد ورفض وليس ركونًا إلى الدعة والاستسلام والمهادنة. هكذا يحدد حاوي ماهية حبه:

لستُ بوذيًا بحبي

أطعم الطحلب والقمل شراييني وقلبي.(١)

فنفي بوذية الحب، نفي للاستسلام والهدوء. إن حب حاوي حب ثائر، أو هو حب ثوري ملتهب بقوى الرفض والمواجهة التي تخلق الحياة.

وإذ ينحو حاوي صوب البعد الأسطوري يكون الحب هو الخيط الرابط بين الأنثى / الأرض، والبعل الإلهي الذي يفض عذريتها ويزيل عقمها فتغص بالرجال الآلهة. لنتأمل نص حاوي:

لن تموت الأرض إن متم

لها بعل إلهي قديم

طالما حنت إليه عبر ليل العقم..

أنثى والهه

فضها البعل ورواها

فغصت بالرجال الآلهة.(٢)

إن بنائية الصورة الشعرية تعتمد نسق الثنائية الحادة العقم /

(١) $\frac{5-4}{152}$م1.   (٢) $\frac{6-1}{153}$م1.

الخصب والتي هي، في بعدها العميق، الموت / الحياة. وحـــاوي يعتمد النسق الأسطوري في إشادتها، وهو بـــذلك يمنحهـــا عنفًـــا وتجريدًا وموضوعية. والمرتكز الدال في ذلك هو الحب الكائن بين الأنثى الوالهة / الأرض، وبين الإله البعل الذي يفـــض عـــذريتها ويمنحها خصوبة الحياة فيكون المولود رجـــالا آلهـــة أي رجـــالا يتمتعون بالحياة الأصيلة وليسوا خصيانًا ولا أشباه رجال كما هـــو الواقع. ألم يقل حاوي "فغصت بالرجال" ! لنعلم أن شوقه إلى البعث عنيف وجبار. لهذا فإن الحيرة والتساؤل يلاحقانه:

أترى يولد من حبي لأطفالي

وحبي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغول،

على التنين، ماذا هل تعود المعجزات؟[١]

فالحب هو بارقة الأمل لانتصار الخير على الشر والحياة على الموت والخصب على العقم والجفاف. لهذا فإن حاوي؛ إذ تداعبـــه الرؤيا، يتساءل:

هل دعوة للحب هذا الصوت[٢]

أفكثير عليه أن ينتصب مسيحًا يفتدي البشر ويحقق المعجزة؟:

أحببت لو كانت يدي سيلاً،

ثلوجًا تمسح الذنوب

من عفن الأمس تنمي الكرْم والطيوب،

تضيع في بحري التماسيحُ

---

(١) $\frac{7-4}{158}$م¹. (٢) $\frac{8}{275}$م¹.

وحقد الأنهر الموحلة

وينبع البلسم من جرح على الجلجلة.(١)

وهو أخيرًا يقر أن حبه هو مطر يخضر الأرض ويبعث الحياة:

أحببتُ، لا، ما زال حبي مطرًا

يسخو على الأخضر في أرضي.(٢)

هكذا يعبر الحب عن إمكانية الحياة التي يرجوها حاوي ويعمل من أجلها. لكن الحياة لم تبعث بعد الموت فالموت جاثم على صدر الواقع ولا أمل بغير الثورة والانتفاضة. ألا يقودنا هـذا لدراسـة المحور الثاني في الحال؟.

* * *

الموت والثورة:

الدال الرئيس في موضوع "الموت والثورة" أن الثـورة فعـل تطهير وإزالة لمعوقات الحياة. كما هي فعل بعث وتجدد للحضارة والإنسان العربيين. والثورة التي يحلم بها حاوي لا تقف دلالتهـا عند أطر السياسة أو تبدل الأنظمة، ولكنها ثـورة عامـة، ثـورة حضارية تعم الحياة في شتى مناحيها فتقفز بها من القديم الثابـت والبالي إلى الحديث الحي والحركي. لهذا تظل الثورة قرينة الحياة والموت معًا. موت الماضي وحيـاة المسـتقبل. ولهـذا تنقسـم موضوعية "الموت والثوررة " إلى محورين رئيسين:

- الثورة: الإمكانية والاحتمال.
- الثورة: التحقق والانفجار.

---

(١) $\frac{8-3}{296}$، $\frac{1}{297}$م[1].

(٢) $\frac{3-2}{297}$م[1].

والمحوران متكاملان يفضي بعضهما إلى بعض كما سنرى.

الثورة: الإمكانية والاحتمال:

الموت في هذا المحور سلاح في حوزة الثائر الرافض لواقع الحياة العربية. لكن دلالة الموت قد تميل أكثر إلى مقاومة الظلم والطغيان وأطر الفساد فيكون الموت فناءً لهذه النماذِج، ويكون الفعل الثوري هو الدافع لانتقال الحياة من النقيض إلى النقيض. وينبني الوجه الثوري الاحتمالي عبر ثلاثة أوجه تشكل المشهدية الثورية:

الأول: تكتسب الثورة فيه بعدًا تجريديًا في مقاومة الشر والانحطاط والطغيان ورموز التخلف. هكذا يتبلور الفعل الثوري في إطار قوة جبارة تقاوم الشر الرابض على صدر الحياة:

وطالما ثرْتُ، جلدتُ الغول

والأذناب في أرضي

بصقت السم والسباب،

فكانت الألفاظ تجري من فمي

شلال قطعان من الذئاب[1]

يكتسب النص دلالة زمنية ممتدة ومتكررة يعبر عنها الشاعر بقوله "طالما"؛ مما يؤكد معاودة الفعل الثوري. لكن علينا أن ننتبه إلى أن الثورة لم تتحقق هنا على واقع الأرض؛ وإنما هي دعوة يوجهها الشاعر لانفجار الثورة. الثورة هنا فكر لا واقع. والفعل الثوري عمل يرجى ولم ينفجر بعد. لهذا يبقى التكرار والبعد الزمني دالين على معاودة الدعوة إلى الثورة والتحريض عليها. لذلك ينبغي أن نفهم نص حاوي على مستوى الدلالة النظرية

---

(١) $\frac{8}{288}$، $\frac{4-1}{289}$م[1].

الواقعية. فجلد الغول / الشر والفساد، هو فعل التمرد والرفض الذي يقوم به الشاعر فيعري أوجه التخلف وممارسات الرجعية والطغيان. والغول والأذناب يمنحان الصورة تجريدية تعمق صورة الشر والفساد والطغيان. والموت حاضر في الصورة. وهو أداة في يد الشاعر الثائر يواجه به هذه الأنماط الفاسدة. ووسيلته إلى الموت هى السم الذي يقتل به الفساد. على أن هذا السم قد يتطور في الصورة ليصل الموت إلى حد الافتراس الذي تمارسه ذئاب الألفاظ في حركتها العنيفة في مقاومة الطغاة. وهذا ما يدفعنا إلى استشفاف نوعية الدلالة الثورية في النص على أنها ثورة إبداعية وفكرية تعبر عنها المفردات لا طلقات الرصاص.

الثاني: يتحدد فيه الفعل الثوري بدلالة الإزالة والتطهير. وهما تعبير عن فعل الموت الذي يمارسه الثائر ضد الأطر البالية والإنسان الميت في حياته؛ أى الذي يعيش على هامش الحياة لا في جوهرها. والفعل الثوري هنا يتجلى عبر ثنائية الماء والنار. فالنار تصهر الفساد والطغيان؛ فيما الطوفان يغرقهما لتطهر الحياة. على هذه الهيئة يتجلى الفعل الثوري في واقع النص الشعري:

عدتُ في عينيَّ طوفان من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقة،
عدتُ بالنار التي من أجلها
عرضتُ صدري عاريًا للصاعقة،
جرفت ذاكرتي النار وأمسي
كل أمسي فيك يا نهر الرماد (١)

الذي تفرزه الصورة الشعرية هو ثورة برميثيوسية؛ إن الرمز

---

(١) $\frac{6-1}{149}$ م[1].

الأسطوري حاضر في دلالة النص على الرغم من عدم التلفظ به. حاوي هنا هو برميثيوس العصر الحديث الذي يتمرد على سلطان الآلهة فيسرق نار المعرفة ويمنحها للبشر من أجل تحرير حياتهم من أثر الطغين. وعلى الرغم من امتزاج عنصري الماء والنار في إطار جدلي خصيب، إلاَّ أن الفعل الناري هو المسيطر على بنائية الصورة الشعرية. والدلالة النارية من هذا المنظور تؤكد دلالة الثورة والرفض، فتكون النار ثورة عارمة تطهر الواقع مما هو فيه. وأبرز ما تفعله النار هو حرق الماضي والأمس وجرف الذاكرة القديمة وما حوت؛ لتتحول مكونات الماضي إلى رماد "كل أمسي فيك يا نهر الرماد"؛ أي تتحول إلى موت وفناء. والتحول الثوري بفعل النار لا يحرق الماضي الفاسد فقط؛ وإنما يصهر الحاضر أيضًا؛ لأنه وليد الماضي وسليل إفرازاته. هكذا يشرع حاوي في تطهير الواقع من نسل السبايا غير آسف عليهم:

وليمت من مات بالنار

حملتُ النار للفندق، للبيت المخرب°

فيه أطمار أبي، عكازهُ

ويضئ البيت خفاش مذهب°

دونه يخشع أهلي، إخوتي..

نسل السبايا(١)

فالنار / الثورة قرينة الموت بقدر ما هي قرينة التطهير. ويصبح فعل الموت ناتج الفعل الثوري الناري الذي يحمله الشاعر إلى فندق الشرق المخرب لحرق ما فيه من أطمار وأسمال بالية،

---

(١) $\frac{7-2}{150}$م[1].

وحرق ما فيه من نسل السبايا الذين يفتقدون جوهر الحياة والحضارة والقيم.

الثالث: تكون الثورة فيه ملازمة للبعث والتجدد؛ أى أن ناتج الثورة هو بعث الحياة العربية مرة ثانية. والفعل الثوري هنا فعل ناري يتحد برمزية العنقاء:

إن يكن، رباهُ،
لا يحيي عروق الميتينا
غير نارٍ تلد العنقاء، نار
تتغذى من رماد الموت فينا،
في القرارْ،
فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا.[1]

إن الثورة هنا تجربة يسعى الشاعر لخوضها. ويبقى خوضها مشروطًا بحركة البعث الحياتي لعروق الموتى من بني جلدته. والدلالة التوالدية التعاقبية للموت والحياة تبرز من خلال العنقاء التي تموت محترقة بالنار بغية التجدد والبعث. غير أنه ينبغي التأكيد على أن الثورة هنا في سياقها الإمكاني الاحتمالى لما تنفجر بعد. وحاوي إذ يدفعنا إلى الثورة دفعًا يعي بدقة جسامة التجربة الثورية وحجم المعاناة والتضحية. لهذا كان تعبيره "فلنعان من جحيم النار". فالتجربة صهر وتصفية وموت. وعلى قدر خطورتها وهولها يتحقق البعث المرجو. لهذا فإن حاوي يأخذ بأيدينا إلى تحسس لحظة البعث والتجدد:

كيف ظلت شهوة الأرض

---

(١) $\frac{8-7}{125}$، $\frac{5-1}{126}$م١.

تدوي تحت أطباق الجليدْ

شهوة للشمس، للغيث المغني

للبذار الحي، للغلة في قبوٍ ودنّ

للإله البعل، تموز الحصيدْ.(١)

إن إيمان حاوي بالبعث إيمان يقيني. فعلى الرغم من تراكم الجليد فوق الأرض، إلاَّ أن الأرض كانت حبلى بالشهوة الحياتية. شهوة لعناصر الحياة وبذور الخلق والتجدد. والصورة في النص شديدة الإيجابية حيث الشمس والغيث والبذار والغلة ...، حيث إله الخصب "بعل، تموز" حاضر يمنح الحياة بعدها البعثي التجددي. من ثم تتحول علاقة الشاعر بالإله "تموز" علاقة تعبدية ابتهالية:

يا إله الخصب، يا تموزُ، يا شمس الحصيدْ

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لا يبيدْ

يرثون الأرض للدهر الأبيدْ.(٢)

فمازال حس الترقب والانتظار هو الغالب على وعي الشاعر، ومازال الحلم بالولادة الثانية هو الفاعل في بناء الرؤيا. لهذا فإن الفقرة الأخيرة تقودنا، حتمًا، لدراسة موضوع الحياة التي تنبثق عن الثورة والبعث. وهو ما نباشره الآن.

---

(١) $\frac{5-1}{124}$ م1.   (٢) $\frac{5-2}{128}$ م1.

الحياة: (*)

تتشكل موضوعة الحياة من ثنائيـة خيطيـة تجسد البعـدين المتجادلين الحاضر الكائن، والمستقبل الذي يرجى أن يكون. مـن ثم يكون لزامًا أن يتولد الثاني من رحم الأول عبر أفعال الـرفض والتمرد والثورة والبعث وتجدد الميلاد. لهذا فإننا نطرح موضوع الحياة عبر رصدنا لهذين الخيطين.

حياة الحاضر:

في محور "الموت والفساد" رصدنا واقع الموت في الحيـاة علـى المستويين الغربي والشرقي، ثم المستوي العربي. وكانت صورة الحياة قائمة في المستويات الثلاث على الرغم من التباين الحادث بينها. وهـا نحن نطرح صورة الحياة في هذه المستويات على النحو التالي:

على المستوى الغربي:

الحياة في الحضارة الغربية موت؛ أى فاقـدة لجوهرهـا؛ لأن الشر مسيطر عليها تحت دعاوى العلم والمدنية والتحـديث. إنهـا غول يرغي فيحم الطين والموانى[١]. والأرض حبلى تتلوى وتعانى فورات متتابعة من لحظة لأخرى.[٢] إنها وهج ناري يشـتعل ثـم ينطفئ مخلفًا وراءه بعض بثور ورماد[٣]. وبهذا تكون الحياة قرينة الموت أو رديفًا له.

(*) ندرس موضوع الحياة عبر تحليل المفردات الآتية: " الحيـاة – العـيش – الـولادة – البعث – الخصب – الحبلى – النسل ".

(١) $\frac{2-1}{46}$م[1].　　(٢) $\frac{4-3}{46}$م[1].　　(٣) $\frac{8-6}{46}$م[1].

على المستوى الشرقي:

ثمة تناقض في الحركة والإيقاع يفصل بين حياة الغرب والشرق. فإذا كان الغرب منهمكًا في الحركة والعلم وحمى المدينة، فإن الشرق نائم وادع لا حراك فيه. من ثم تكون حياة الشرق بطيئة لا تعبأ بحركة الزمن؛ لأن الزهد مسيطر على رؤى الأحياء. والدرويش العاري هو النموذج الصارخ لحياة الشرق. فلقد زهد في الحياة[١]. وانخراط في حلقات الذكر[٢]، وشرشت رجلاه في الوحل يقتات ما تخرجه الأرض الموات[٣]. فيما النبات الطفيلي ينمو في جلده[٤]. وهو فاقد الحس قانع من الخصب برقع تزرع جلده الرث[٥]. إنه في مكانه من ألف ألف[٦]، ينظر إلى حضارة الغرب على أنها موت ورماد وحريق[٧]. إن الحياة في الشرق تمثل الحانة الكسلى[٨] التي تقتل الأعصاب وتميت الحياة[٩].

على المستوى العربي:

العروبة جزء من الشرق، وحياة العرب نمط يترعرع فيه الدرويش والزاهد. لهذا فهى موت؛ إذ الفساد نخر خلايا العظم وبات ساكنًا في سر الخلايا[١٠]. فالعقم يعم الأرض والعروق ميتة واللحم قديد فلا يجدي معها حب[١١]، ولا تعاويذ كهان. ولقد مرَّ بنا رصد بنيات الفساد في الواقع العربي الذى دمر كل شئ بما يؤكد ديمومة

---

(١) $\frac{8}{42}$ م1.　(٢) $\frac{3-1}{43}$ م1.　(٣) $\frac{6-4}{43}$ م1.　(٤) $\frac{7}{43}$ م1.

(٥) $\frac{4-1}{44}$ م1.　(٦) $\frac{8}{44}$ م1.　(٧) $\frac{6-5}{45}$ م1.　(٨) $\frac{4-1}{42}$ م1.

(٩) $\frac{4}{118}$ م1.　(١٠) $\frac{4}{118}$ م1.　(١١) $\frac{4-3}{123}$ م1.

الموت وتلاشي حياة الحاضر. وهذا ما يبرر لنا رصد الوجه الثاني من موضوع الحياة؛ إذ هو ما يشغل حاوي ويلح عليه.

حياة المستقبل: (بعث الحياة):

الحياة العربية المثلى أمل يرتجى، وهي حلم يـــراود الشـــاعر، وهي غاية يبذل في سبيلها كل نفيس. لذا فإن حاويًا كلمـــا أبصـــر الموت في واقع العروبة، ازداد شوقه للحياة المرجوة. هكذا تبـــدو رؤيا الشاعر:

عله يفرخ من أنقاضنا نسل جديد
ينفض الموت، يغل الريح،
يدوي نبضة حرّى
بصحراء الجليد.(١)

فالحياة من الموت إذن. وهي غاية مأمولـــة يبتغـــي الشـــاعر خروجها من بين الأنقاض والصحراء الجليدية. وتبدو الرغبة فـــي حركية الحياة قوية؛ لأنها في مواجهة عنيفة مع المـــوت. فالنســـل الجديد ينبغي له أن ينفض الموت ويخترق حواجزه منطلقًـــا فـــي إيقاع جارف يزيل الجليد الرابض المتجمد ويمنح دفء الحياة.

والحياة المأمولة حرية وكرامة. لهذا فهي قرينة الثـــورة التـــي تحرق الموت وتبعث الأمة:

فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا:
أممًا تنفض عنها عفن التاريخ،

---

(١) $\frac{8-6}{122}$، $\frac{1}{123}$م١.

واللعنة، والغيب الحزينا

تنفض الأمس الذي حجر

عينيها يواقيتًا بلا ضوء ونار

وبحيرات من الملح البوار

تنفض الأمس الحزينا

والمهينا،

ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي

لصدى الصبح المطل.(١)

فمعاناة النار هي خوض التجربة الثورية التي تصفي الواقع من الخبث وتمنح الأمة بعثها. ولعل تأمل الفعل "تنفض" وما يكنه من دلالة القوة والفتوة والثورة، كفيل بتخيل وهج الثورة ومقدار الحياة التي تبعث من خلالها. من ثم فالمواجهة بين حياتين: حياة الأمس والحاضر، وحياة المستقبل. وهي مواجهة تضمر الجدل العنيف بين الموت والحياة. فعفن التاريخ والأمس والغيب واللعنة والحزن والجمود والظلمة والملح والبوار ... الخ هو موت الأمس والحاضر معًا. لهذا تتطلب الحياة حركة نفض وتمرد قويين لتحقق الحرية والكرامة والخصوبة في المستقبل القريب.

والحياة التي هي وليدة الثورة والبعث، هي أيضًا وليدة الحب الذي يملكه الشاعر للحياة وللأطفال. من ثم يكون الحب هو الرحم التي تنجب البطل المخلص. لنتأمل نص حاوي:

أترى يولد من حبي لأطفالي

---

(١) $\frac{8-4}{126}$، $\frac{6-1}{127}$م1.

وحبي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغول،

على التنين، ماذا هل تعود المعجزاتْ؟

بدوي ضرب القيصر بالفرس

وطفل ناصري وحفاةْ

روضوا الوحش بروماء، سحبوا

الأنياب من فك الطغاةْ.(١)

إن النص الشعري يعتمد تكنيك التوالد الناجم عن الحب بقدر ما يعتمد مقولة البطل الفدائي والتضحية التي تتم على يده. بيد أن مقولة البطل هي المسيطرة على بنائية النص. فاستحضار رمز البدوي "محمد ﷺ" ورمز المسيح في النص يجسد هذا الاتجاه. إنهما رمزان فاعلان ومؤثران للغاية. وهما يدشنان الانتصار والحياة للعروبة والقيم الحياتية السامية. إن محمدًا والمسيح في جدل ومواجهة عنيفين مع الغول والتنين والقيصر. وهذه الدوال الرامزة تكسب الصورة بعدًا تجريديًا قويًا؛ إذ الخير في مواجهة الشر، العدل/ الظلم، الشعب / الطغاة ... الحياة / الموت. إن الحياة، من هذا المنظور، في حاجة إلى معجزة واقعية. من ثم ليس كثيرًا على حاوي أن يدخل في طقس ابتهالي يرجو به حلول المعجزة:

ليحل الخصب ولتجر الينابيع

ويمض " الخضر " في إثر الغزاةْ،

فارس يولد من حبى لأطفالي

وحبي للحياة.

---

(١) $\frac{7-1}{158}$، $\frac{4-1}{159}$م1.

إن حاوي يصر على كثافة الحضور لرموز الخصب والانتصار والثورة. فالخضر يتماثل رمزيًا وبنيويًا مع محمد والمسيح. فيما الغزاة والطغاة والغول والتنين يتماثلون ويتوحدون في الدلالة السالبة التي تجسد الموت والشر والدمار. والحركة في مسارات الصورة الشعرية عنيفة من هذا المنطلق التناقضي الصراعي. لكن الغلبة هنا للخير والحياة.

والحياة المرجوة هي ما تفعم به رؤيا الشاعر. بل هي جوهرها ولبها. والرؤيا هنا حدس قوي يبصر ما يتفتق عنه الغيب وتسفر عنه الأيام القادمة. والرؤيا صادقة لها قوة الحدس واليقين. وهي رؤيا بعثية حياتية تملك كيمياء التحول والخلق. فلقد أضحت صحراء الكلس والملح والبوار تنبض بالحياة بفعل الرؤيا:

كنت أرى فيما يرى المبنج الصريع
صحراء كلسٍ مالحٍ، بوارْ،
تمرج بالثلج وبالزهر وبالثمار
داري التي تحطمت
تنهض من أنقاضها،
تختلج الأعشابُ
تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع(١)

لقد تبدلت الأنقاض ونهضت الدور بعد تحطيمها نهضة الحياة والبعث الجديدين. لذا فالصورة ربيعية تجديدية حياتية بعثية ...، الصورة الشعرية حركة وثب عنيف يؤكد الانتصار والبعث. لقد كان الجليد مؤقتًا، وكان الكفن الأبيض درعًا يختمر الربيع تحته(٢). لقد أثمرت الرؤيا هذا المولود الحياتي:

---

(١) $\frac{8-2}{272}$م[1]. (٢) $\frac{7-6}{274}$م[1].

طفل يغني في عروقي الجهلُ

عريان وما يخجلني الصباحُ (١)

فتعلق حاوي بالطفولة، هو تعلق بالبكارة الأولى والغد الآتي معًـــا. وصورة الجهل والعري تحمل حس البدائية التي تلازم البكارة والعفوية.

إن الرؤيا تسيطر على الشاعر وتمنحه الحدس ببعث الحياة. بيد أن صور هذا البعث متنوعة لكنها تقود إلى دلالة بعثية واحدة. ففى الرؤيا أن البئر الجفاف فورت، وفورت من العتمة منـــارة. فيمـــا الشاعر يعاين الرؤيا فتصرعه حينًا فيبكى(٢):

كيف لا أقوى على البشارة؟ (٣)

ورؤيا حاوي البعثية مزج من الموت والحياة، الماء والنار. إن المروج ممزوجة بالمدخنات، والإله بعل الخصيب قـــرين الإلـــه الجبار المتشظي نارًا(٤). لكن الثابت في الرؤيا أن الدور كلها:

تزهو بأطفالٍ غصون الكرم

والزيتون، جمر الربيعْ. (٥)

فالبعث الربيعي على الرغم من مائيته، إلاَّ أنه متـــوهج؛ ممـــا يوحي بحركة التجدد. لهذا فالرؤيا الحدسية عند حاوي هي:

رؤيا يقين العين واللمس

وليست خبرًا يحدو به الرواة(٦).

إن البعث الرؤيوي يكتسب سمة اليقين والواقعية. ومن ثم فـــإن الرؤيا تملك فعل التطهير الذي يقضي على الطغاة. فلقـــد مضـــى

---

(١) $\frac{4-3}{275}$م1.

(٢) $\frac{8}{287}$، $\frac{3-1}{288}$م1.

(٣) $\frac{4}{288}$م1.

(٤) $\frac{8-6}{290}$م1.

(٥) $\frac{3-2}{291}$م1.

(٦) $\frac{7}{293}$، $\frac{1}{294}$م1.

التماسيح عن الأرض العربية وفار فيهم البحر فسلخت جلودهم ولم تنبت ثانية(١). فها هي الرؤيا تكتسب فعل النار:

أسماؤهم تحرقها الرؤيا بعينيّ
دخانًا مالها وجود(٢).

وإذ يتعمق إحساس حاوي بالرؤيا البعثية التموزية، يكتسب النص الشعري سمة الواقعية الحياتية، فكأن فعل الرؤيا قد أنجز بالفعل. هكذا يتحقق فعل التطهر في فضاء عروبي يشمل الأمة كلها ويكون الماء هو الفاعل في إنجاز الطهارة عبر النيل والأردن والفرات:

ما كان لي أن احتفي
بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح في النيل وفي الأردن والفراتْ
من دمغة الخطيئة
وكل جسم ربوةٌ تجوهرت في الشمس،
ظلٌّ طيبٌ، بحيرةٌ بريئة.(٣)

فاحتفاء الشاعر ناتج سببه فعل التطهر الذي يمارسه العربي في كل مكان. والحس المسيحي في الصورة واضح فكأن فعل التطهر هو ممارسة التعميد في المسيحية. على أن الذي يهم هو عودة النقاء وأسس الحياة السوية.

هكذا حدث التطهر وحلَّ النقاء. لكن حاوي، سندباد العصر، مازال يمارس فعل التطهير على داره هو؛ إنه يسعى لتنقية ذاته استعدادًا لحادث البعث الحقيقي الذي لم يتحقق بعد. هكذا يتكلم النص:

---

(١) $\frac{7}{294}$، $\frac{4-1}{295}$م1.   (٢) $\frac{8-7}{295}$م1.   (٣) $\frac{7-2}{294}$م1.

وحدي على انتظارْ

أفرغتُ داري مرة ثانيةً

أحيا على جمر طري طيب وجوعْ.[1]

فالشاعر في حومة الترقب والانتظار. إنه انتظار الفعل الانفجاري الخلاق الذي يمنح الحياة. والانتظار نار يكتوى بها الشاعر، لكنها نار طرية طيبة؛ لأنها تخلف الحياة والبعث. لقد بذل الشاعر كل ما في طاقته وليس يملك إلاّ الترقب:

عشت على انتظارْ

لعله إن مرَّ أغويه،

فما مرَّ.[2]

فمازال قلق الولادة مسيطرًا على حاوي. إنه يحس بفعل البعث في داخله، ويمضى خلفه ولكنه لا يعيه[3].

لكن الرؤيا حادة ويقينية. إنها تغني في دم الشاعر وتفور؛ مما يجعله يجزم بيقين البعث. أليس ما يبوح به هذا النص بعثًا حقيقيًا؟:

واليوم، والرؤيا تغني في دمي

برعشة البرق وصحو الصباح

وفطرة الطير التي تشتم

ما في نية الغابات والرياحْ

تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصولْ،

تفوّر الرؤيا وماذا،

---

(١) $\frac{7-5}{276}$ م[1].   (٢) $\frac{2-1}{286}$ م[1].   (٣) $\frac{8-5}{289}$، $\frac{5-1}{290}$ م[1].

سوف تأتي ساعةُ،

أقول ما أقول[١].

فلقد اختمرت الثورة، وشارفت الرؤيا الانبعاثية على التحقق فاقترب الوعد. والشاعر هنا مفعم بالثقة واليقين فيما حركة الصورة تدعم موقفه الرؤيوي الانبعاثي.

وحين يتعمق اتحاد حاوي برمزه السندباد، تصل دلالة النبوءة والرؤيا البعثية ذروتها. لقد أنجز الشاعر/السندباد كل أسباب البعث طهر نفسه، وضيع رأس المال والتجارة، غامر، ورفض، وثار، لكنه عاد شاعرًا يبشر بالحياة:

عدتُ إليكم شاعرًا في فمه بشاره

يقول ما يقولْ

بفطرة تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصولْ.[٢]

إنه الشاعر النبي، أو المبدع العراف الذي يستشرف الآفاق فيكشف عن نبوءة قادمة تعد بالحياة والولادة قبل أن تكون واقعًا. ألم تكن هذه هي غاية حاوي؟ بلى.

وبهذا تنتهي دراستنا لموضوع "الحياة" في تموزية حاوي. لكنه ينقلنا إلى المحور الثاني في موضوعية "الموت والثورة" وهو ما نباشره الآن.

---

(١) $\frac{8-5}{289}$، $\frac{5-1}{290}$م[1].   (٢) $\frac{8-5}{299}$م[1].

الثورة: التحقق والانفجار: -

في البدء من دراسة هذا المحور قلنا إن الثورة التي يلح عليها حاوي ليست انقلابًا عسكريًا ولا تبدلا للنظم الحاكمة. أى ليست ثورة سياسية فقط؛ وإنما هي ثورة أمة ذات حضارة ضائعة وذات مدمرة، فهي ثورة شمولية عامة، ثورة تبتغي توحيد الأمة وجمع مقوماتها. لهذا فإن مثال الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ كان نصرًا مؤزرًا لرؤيا حاوي التموزية. كانت الوحدة بعثًا وانتصارًا لثورته التى نادى بها. فها هي الرؤيا تحققت وانفجرت شرارة الثورية العربية فماذا كان ناتجها؟ هكذا يتساءل حاوي:

ما الذي أبقت عليه النارُ

ما الذي ينبض محرورًا طريًا

في رماد المطرح الخاوي بصدري؟.(١)

لقد خاض الشاعر تجربة الثورة الحضارية، ولقد تحقق البعث العربي. فها هم الصغار السمر من الأطفال أصفى من النار(٢). وأقوى من أعاصير الجنون.(٣) روضهم في الريح والشمس وعلى جمر الرمال.(٤) لقد صنعهم على عينه:

شدتهم من معدن الفولاذ سمرًا

ورياحينًا طوال.(٥)

ولم يقف البعث الثوري عند ولادة الجيل الجديد؛ وإنما طهر الأرض والحياة من الطغاة:

---

(١) $\frac{7}{153}$، $\frac{2-1}{154}$م1.　(٢) $\frac{6-4}{154}$م1.　(٣) $\frac{7}{154}$م1.

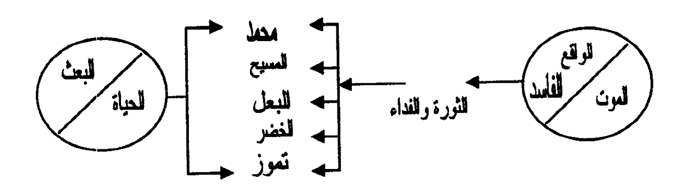
(٤) $\frac{8}{154}$، $\frac{9}{155}$م1.　(٥) $\frac{3-2}{155}$م1.

أما التماسيح مضوا عن أرضنا

وفار فيهم بحرنا وغار(١)

هكذا تحقق الحلم التموزي ببعث حضاري عربي. فهل كان البعث حقيقة جوهرية؟ هل كان البعث صادقًا؟ أم أنه بعث كاذب؟ هذا التساؤل هو ما ينقلنا لدراسة المحور الأخير.

وبهذا تنتهي دراستنا لمحور الموت والثورة والذي أخذت فيه الدلالة بنية المعادلة التي يبرزها الشكل التالي: -



تبدا المعادلة من الواقع الذى يغص بالفساد حتى الموت؛ مما يستوجب الثورة عليه فتبرز رموز الثورة والفداء والتضحية ، وهى رموز تجسد الانتصار والبعث، ثم تكون الثورة واقعًا يحقق البعث المرجو على يد الثائر المتمرد. وتبقى العلاقة جدلية صراعية بين طرفي المعادلة. فكلما اشتد الفساد والظلم كانت الحاجة إلى الثورة أشد وأعنف، ومن ثم تصبح الولادة الثانية أو البعث ضرورة ملحة.

---

(١) $\frac{8}{294}$ ، $\frac{1}{295}$ م1.

البعث والموت:

في هذا المحور تكاد تكون الدلالة معكوسة. ففي السابق كـــان مسار الدلالة ينبثق من الموت نحو البعث والحياة، لكنه هنا ينبثـــق من البعث صوب الموت والفناء. لهذا جعلنا مفردة البعث متقدمـــة على مفردة الموت؛ بما يعنى أن البعث التموزي الذي تحقق لم يكن جوهريًا؛ أي أنه لم يفض إلى حياة أصيلة؛ وإنما أفضى إلى الموت مرة ثانية.

ولعل ما يتميز به حاوي في هذا الموضوع هو تكثيـــف دلالـــة الموت الناجم عن البعث المشوه فليست المسألة هنا أموات / أحياء؛ وإنما هى الموت ولا شئ سواه. ولربما كان يأس الشاعر وقنوطه وراء سوداوية الرؤيا وإشاعة الموت في نسيج الصورة الشـــعرية لديه. من ثم فإن محور "البعث والموت" يتشكل عبر موضوع واحد وهو "البعث الكاذب" وهو ما نأتي عليه الآن.

البعث الكاذب:

الدال الرئيس في هذا الموضوع هو الإخفاق الثوري، ومن ثـــم إخفاق البعث الحياتي. ولربما يكون من الأهمية بمكان الإشارة إلى حادث الانفصال الوحدوي بين مصر وسورية وما كان له من أثر مدوٍ على ذات حاوي. لقد كان الانفصال هزيمة للوحـــدة والبعـــث والحياة العربية المرجوة. وكأن حاويًا قد رأى فاجعة الواقع فهالـــه حجم الكارثة ومقدار الموت الساكن في سر الخلايا العربية. من ثم كانت قصيدته "لعازر عام ١٩٦٢" (*)

(*) قدم خليل حاوي لهذه القصيدة بنص طويل نسبيًا جاء في بعض منه قوله " كنت صدى انهيار في مستهل النضال، فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله.. ومـــاذا؟

رد فعل قوي لنكبة الوحدة العربية واستشرافًا لما هو آت من كوارث محدقة بالأمة.

وينبني موضوع "البعث الكاذب" من خلال خيطين رمزيين رئيسين هما: لعازر، وزوجه. بيد أن المركزية الرمزية والدلالية تتمحور حول رمز لعازر على اعتبار أنه الدال الرئيس في النص الشعري. وسوف نكشف عن أكذوبة البعث العربيّ من خلال تتبع هذين الرمزين:

لعازر:

بعث المسيح لعازر بعد موته بثلاثة أيام، هكذا تخبرنا المسيحية، من ثم أصبح لعازر رمزًا للبعث بعد الموت. وهو في نص حاوي يرمز إلي الشعب العربي الذي مات وبعث بعثًا مشوهًا يفتقد الجوهر والأصالة. وحين نتتبع هذا الرمز نقف على حقيقة البعث.

يبدو لعازر الذي بعث من موته متمسكًا بالموت العدمي مصرًا عليه وليس راغبًا في ممارسة الحياة. هكذا يتكلم النص الشعري على لسان لعازر.

عمق الحفرة ياحفارْ،
عمقها لقاع لا قرارْ
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رمادٍ

لئن كنت وجه المناضل الذي انهار في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل واقع أجيال يبتلى فيها القوي الخير بالمحال فيتحول إلى نقيضه، ويتقمص " الخضر " طبيعة " التنين " الجلاد الفاسق، وتكون المذلة مصدر تعاظمه ....وبعد فأنت لا تختص بجماعة دون جماعة كنت شاهدًا ورأيتك في صفوفهم جميعًا " انظر ديوان حاوي ص ٣٣٥، ٣٣٨، بتصرف.

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار.(١)

فلعازر المبعوث لا يرغب في الحيـــاة؛ وإنمـــا فـــي المـــوت. والملاحظ أن الموت الذي يرغب فيه لعازر ليس موتًا تقليديا؛ أي أن يوارى في التراب؛ وإنما هو موت خاص. موت يقع بعيدًا عن فضاء أية حياة. من ثم فإن الحفرة التي يدفن فيها لا قرار لها. هي انفتاح على مطلق العدم والفناء. وقوله: "خلف مدار الشمس" تأكيد لرغبته الجموح في الموت المطلق وعدم الاقتراب مـــن عناصـــر الحياة. أليست هذه هي رغبته؟:

لف جسمي، لفه، حنطه، واطمرهُ
بكلس مالح، صخرٍ من الكبريت،
فحم حجري .(٢)

إن رغبته في الموت أكبر من أي بعث خارجي، موته أكبر من معجزة الناصري؛ ذلك أن موته تحول إلى شهوة جوهرية ترغـــب في العدم والفناء؛ فيما البعث الخارجي فعل يمارس علـــى الجســـد دون الروح والجوهر.

لهذا يريد لعازر أن يغيب عن الحياة للأبد. من ثم يصبح البعث على هذه الهيئة الخارجية بعثًا كاذبًا؛ يصبح تشوهًا للموت. وهذا ما يسعى حاوي لرصده وتأكيده.

وإذ يحاول لعازر أن يبرر سلوكه ورغبته الأكيدة في المـــوت، نراه يتعلل بقوله:

لم يزل ما كان من قبل وكان
لم يزل ما كان

---

(١) $\frac{5-1}{339}$ م[1]. (٢) $\frac{3-1}{341}$ م[1].

برق فوق رأسي يتلوى أفعوان
شارع تعبره الغول
وقطعان الكهوف المعتمة.(١)

فالشيء الذي مازال قائمًا هو الموت والفساد والتخلف ... الـخ إنها عناصر الموت كلها تتجمع فوق رأس لعازر فتكون أفعوانـا يتلوى، وغولا تعبر الشارع وقطعانًا من الكهوف المعتمة. إن مـا كان هو الموت. فلماذا يبعث لعازر ويعود إلى الموت ثانيـة ؟ إن الحركة هنا مسار يتأرجح بين موتين: موت الواقع العربي، وموت لعازر. ولقد بذل لعازر كل مافي وسعه من أجل الانتصار علـى موت العروبة، ولكن هيهات! فلماذا لا يفضـل المـوت الحقيقـي ويختفي عن الحياة إلى الأبد؟. وهو إذ يقر بهذه الحقيقة يتساءل عن جدوى معجزة صديقه الناصري:

صلوات الحب والفصح المغني
في دموع الناصري
أترى تبعث ميتًا
حجرته شهوة الموت
ترى هل تستطيعْ
أن تزيح الصخر عني
والظلام اليابس المركوم
في القبر المنيعْ.(٢)

إنه تساؤل استنكاري، لأنه مدرك لعمق تجربة المـوت التـي يعيشها. وهو موت لا تجدي معه معجزات حتى وإن أفلحت فـي

---

(١) $\frac{8-4}{343}$م1. (٢) $\frac{7-4}{341}$، $\frac{4-1}{342}$م1.

بعث الهيكل الخارجي إلاّ أن الجوهر حجرته شهوة المـوت فيمـا القبر، فضاء الموت، منيع بصخرته والظلام المتراكم فيه. فهل ثمة إمكانية بعث؟ أليس من حقه أن يمدد صورة الموت؟:

أنبت الصخر ودعنا نحتمي

بالصخر من حمى الدوار.(١)

إن إنبات الصخر إنماء للموت. فالصخر موت لا حياة، وعمق الفاجعة يتبلور من خلال رغبة لعازر في الاحتمـاء بالصـخر / الموت، لا بالبعث / الحياة. فكأن صخر الموت به مـن مقومـات الراحة ما هو أكثر من مقومات الحياة الواقعية. لهذا فـإن الرؤيـا التي كانت تبدو مفعمة بالحيوية والحياة غدت لعينة:

عبثًا تلقي ستارًا أرجوانيًا

على الرؤيا اللعينة.(٢)

إن اليأس متحكم في الرؤية الشعرية والحياتيـة معـًا. فالسـتار الأرجواني، البعث الكاذب لن يغير لعنة الرؤيا ولا فاجعـة الحيـاة العربية. ولربما كان مرد اليأس إلى إدراك حاوي أن النخبـة التـي تعي المسئولية قد أصابها العجز والعقم أيضًا فباتت لا قوى لديها ولا حراك لها. أليس الشاعر واحدًا منهم؟ بلى، و أليس هذا منطقه؟:

الجماهير التي يعلكها دولاب نارْ

من أنا حتى أرد النار عنها والدوارْ.(٣)

فلعازر / الشاعر / النخبة المثقفة تقف موقف العاجز وتستصغر ذاتها في مواجهة الفاجعة. بيد أن عمق المأساة في رمزية لعازر لا يقف عند حدود رفض البعث والتمسك بالموت، وإنما يتجاوز ذلك

---

(١) $\frac{8-7}{344}$ م[1].   (٢) $\frac{7-6}{345}$ م[1].   (٣) $\frac{4-3}{346}$ م[1].

إلى حيث ينقلب إلى الفسق والفجور. فلعازر العاجز عن تخصيب زوجه الحلال يتحول إلى تنين يغتصب الأطفال شهوة ولذة:

ليس يشتف سوى العهر
متى انحرت له الجناتُ
في أعضاء طفله°.(١)

وهو في تطور فجوره وطغيانه يتحول إلى جلاد شـــرس يلتـــذ بالتعذيب والجريمة:

لذة الجلاد تنصب على الكأس
متى ما طالعته من خبايا
الكأس أشباح الجريمة.(٢)

ويبقى التناقض منجزًا في شخصية لعازر، وهو في جوهره يلقـــي بالمسئولية والخيبة على شخصية لعازر الذي يتألّه وسيفه صدئ:

ماردًا عاينته يطلعُ
من جيب السفير
وأميرًا يتألهْ
صدئ السيف وما أمطر من صبحٍ
مدى الأردن والكنج ودجلهْ،
عامريًا يتولهْ
يعصر اللذة من جسم طري
ويروي شهوة الموت وغله.(٣)

فلعازر هيكل من دون روح، فلقد فقد فروسيته الحقيقيـــة وتمســـك بالزيف الخارجي. من ثم فإن بعث لعازر به من الموت أكثر مما كان.

---

(١) $\frac{8-6}{373}$م١.   (٢) $\frac{6-4}{375}$م١.   (٣) $\frac{8-6}{378}$، $\frac{5-1}{379}$م١.

زوج لعازر.

إذا كان لعازر رمزًا للشعب العربي، فإن زوجه رمز للحضارة العربية التي تعاني الجوع والعقم والبوار. إنها حضـــارة تنتظـــر لحظة الانبعاث لتعود إلى سالف عهدها حيث الشـــباب والفتـــوة. وعلاقة لعازر بزوجه هي علاقة الباعث بالمبعوث. فعلى الـــرغم من أن لعازر بعث على يد المسيح، إلاّ أنه ينتظر منـــه أن يـــرد الخصب والحياة إلى زوجه / الحضارة العربية. فهل أفلح في هذا؟ هل خصبت الزوجة واجتازت محنة الموت والبوار؟ هـــذا مـــالم يحدث. فها هو رمز الزوجة يتطور عبر المراحل التالية:

في البدء تقر زوج لعازر ببعثه الكاذب. فلقد عاد إليها من القبر ظلا أسود ميتًا:

كان ظلا أسودًا
يغفو على مرآة صدري
زورقًا ميتًا
على زوبعة من وهج
نهدىَّ وشعري(1)

إن الصورة الشعرية هنا تضج بالدراما والصراع. فبـــين نـــار وحركية الأنثى وجمود الذكر وموته تتولد المأساة الحزينـــة. إنهـــا مأساة العقم والموت والعدم. إن زوج لعازر بها كل مقومات الحياة والحضارة، لكن لعازر ميت. فماذا يفعل جسد ميت بنار تتوهج في جسد الأنثى؟ لهذا تكشف زوج لعازر عن حقيقة بعثه الكاذب:

---

(1) $\frac{8-7}{346}$، $\frac{3-1}{347}$ م1.

كان في عينيه

ليل الحفرة الطينيُّ يدوي ويموج.[(١)]

وحين تتذكر فروسيته وبطولته القديمة ترسم هذه الصورة:

كان من حين لحين

يعبر الصحراء فولاذ محمىً،[(٢)]

لقد كان لعازر يتفتق قوة وفتوة، كان فولاذًا محمىً، وهو خنجر يلهث مجنوناً من القوة، وهو نمر يهيج فيلتقي زوجه علفًا في دربه.[(٣)] لكنها لا تلبث أن تضيق من حلم الماضي لتقف على حقيقة رجعته فيند عنها تساؤل الحسرة والألم:

ولماذا عاد من حفرته

ميتًا كئيبْ

غير عرقٍ

ينزف الكبريت مسوَّد اللهيب.[(٤)]

فالحقيقة أكبر من الأمنية. والموت منتصر على الحياة. فبعث لعازر موت كئيب. وجسده لا يفرز إلاّ الزفت والكبريت، وكلها عناصر موت وبوار. ولقد تمنت زوجه عودته صحيحًا قويًا وظلت تنسج خيوط الفرحة والحلم فإذا الحياة كلها تتوقف على عودته فحجر الدار والعتبات تغني، وتغني الخمر في الجرار، والحزن يتحول إلى اخضرار فينمو الغار و تلتم الطيوب.[(٥)]

لقد توهمت أن زنده البيلساني التف حول خصرها فزرع الوردة

---

(١) $\frac{5-4}{347}$م١.   (٢) $\frac{3-2}{348}$م١.   (٣) $\frac{6-4}{348}$م١.

(٤) $\frac{8-5}{349}$م١.   (٥) $\frac{7-3}{350}$، $\frac{2-1}{351}$م١.

الحمراء بعد أن عانت رماد الليل والحداد.[1] ولكن هيهات! فـإن هذا كله محض أمنية تتحطم على صخر الواقع:

طالما عاد إلى صدري مرارْ

عاد مغلوبًا جريحًا لن يطيب.[2]

فلعازر هنا الخضر. لكنه خضر مهزوم وجريح. وجرحه غير قابل للشفاء.

في تطور صورة زوج لعازر لا تكون الأزمة أزمة بعث كاذب وحسب؛ وإنما هي أزمة من يشتهي الموت العدمي والفناء. فبعـد سنوات من بعث لعازر ترجو زوجه أن تغيب فـي ليـل الغربـة والعدم طالبة مسح أثارها:

غيبيني في بياضِ صامت الأمواج

فيضي ياليالي الثلج والغربة

وامسحي ظلي وآثار نعالي.[3]

فالموت هنا ليس للذات فقط؛ وإنما للأثر أيضًا. وهذا أدل على كثافة الأزمة التي تخنق زوج لعازر. إنها لا ترغب في أي وجود لها على الأرض. وهي إذ تعلل ذلك تسـوق حيثيـات منطقيـة. فالخصب المزعوم لا ينبت إلا جرادًا، والثمر طعم للرمـاد. إنـه الموت الذي ينمو ويترعرع بغير انتهاء. هكذا تتكـاثف الصـيغ الطلبية على لسان زوج لعازر:

امسحي الخصب الذي ينبتُ

في السنبل أضراس الجرادْ

---

(١) $\frac{7-4}{351}$م[1]. (٢) $\frac{5-4}{354}$م[1]. (٣) $\frac{4-1}{360}$م[1].

امسحيه ثمرًا من سمرة

الشمس على طعم الرماد

امسحي الميت الذي ما برحتْ

تخضر فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطولْ .(١)

هي رغبة في المحو والفناء والعدم. وليس ذلك إلاّ لأن البعث المزعوم كاذب ومزيف. إنه ليس بعثًا؛ وإنما هو موت يتفاقم ويمتد في سرعة البرق حتى يخيم على زوايا الحياة كلها فلم البقاء؟.

وفي تطور آخر لصورة زوج لعازر تلتقي بالمسيح. لكنه لقاء بالطيف أو الشبح. لقد تحولت الحياة عندها إلى موتى وأشباح، وأصبحت هي تعيش في وسط هؤلاء الموتى وتعد لهم الطعام.

هكذا تخاطب المسيح:

جئتني الليلة ممسوحًا رماديًا،

وطيفًا يتراءى عبر وهج الحس

حينًا ويتية (٢)

أن يتحول المسيح إلى طيف أوظل يتراءى ويتيه، دليل عدم قدرة الزوجة على التحديد والتمييز. إنها في حالة دوران وتوهان. ولعل هذا ما جعل موقفها متسمًا بالسخرية من المسيح الذي لم يفلح في بعث زوجها بعثًا حقيقيًا.

لكن صورة زوج لعازر في علاقتها بالمسيح تنمو إلى حيث إبراز فجيعة البشر بالآلهة،أو فاجعة زوج لعازر بالمخلص الذي لم يفلح في حل الأزمة وبعث الحياة وهنا يتجلى موقف المسيح من المجدلية فإذْ تلهبها الشهوة الأنثوية يقف المسيح مترفعًا عن فعل الخطيئة:

---

(١) $\frac{6-1}{361}$م١.   (٢) $\frac{6-4}{366}$م١.

لم يعكر صحو عينيك التماع

السوط والحية

في صلب الذكر.(١)

لقد كان المسيح إلهًا قمريًا لا يعبأ برغبة إنسانية حقيقة. كان مخلوقًا من جنس آخر لا يحس ما يحسه البشر. فكيف يكون البعث؟

وتمتد خيوط الصورة لنرى الجحيم الذي تعيشه زوجة لعازر التي فقدت الإيمان بالإله والإيمان بالبطل المخلص فباتت نهبًا لجحيم الكفر والقلق. فما عسى تجدي صلاة تنطلق من قلب فقد الإيمان بالإله:

ماذا ترى تغني دموعي والصلاةْ

لإله قمري ولطيف قمري(٢)

فالصلاة المنبثقة من معين الكفر لا جدوى لها؛ لأن الزوجة فقدت إيمانها بالإله وتراه في فضاء بعيد عن فضاء البشر فما جدوى الصلاة إذن؟

وفي التطور الأخير لصورة زوج لعازر تتحول معاناة البعث الكاذب إلى رغبة عنيفة في الموت والدمار توازي رغبة لعازر حين طلب تعميق الحفرة خلف مدار الشمس. فها هي زوج لعازر تتشهى الدمار عبر الحواس الخمس:

الحواس الخمس فوهاتُ مجامرْ

تتشهي طعم الدواهي والخراب

طعم التراب.(٣)

---

(١) $\frac{7}{368}$، $\frac{2-1}{369}$م١.

(٢) $\frac{5-4}{380}$م١.

(٣) $\frac{4-1}{383}$م١.

إن الحالة التي تعيشها الزوجة أشبه بالجنون، هي حالة موت مستشرٍ في أعضائها فتغص بالحقد على الحياة. من ثم فإن كل حاسة من الحواس الخمس تنطلق بقوة صوب الدمار والخراب والموت. إن الصورة عنيفة في تجسيد المكنون النفسي لديها الذي يعشق الفناء والعدم. وهذا أعلى تحول لدلالة البعث؛ إذ يصبح الموت والدمار ...، هو غاية الزوجة فلا أمل في حياة ترتجى.

إذن لم تلد التجربة البعثية إلاَّ العقم والخيبة. ولم يكن لعازر إلاَّ نموذجًا للرجال الجوف. فليس ثمة سبيل أخرى تسلكها زوجه غير أن ترتسم في هذه الصورة:

أنطوي في حفرتي

أفعى عتيقةْ

تنسج القمصان

من أبخرة الكبريت، من وهج النيوب.(١)

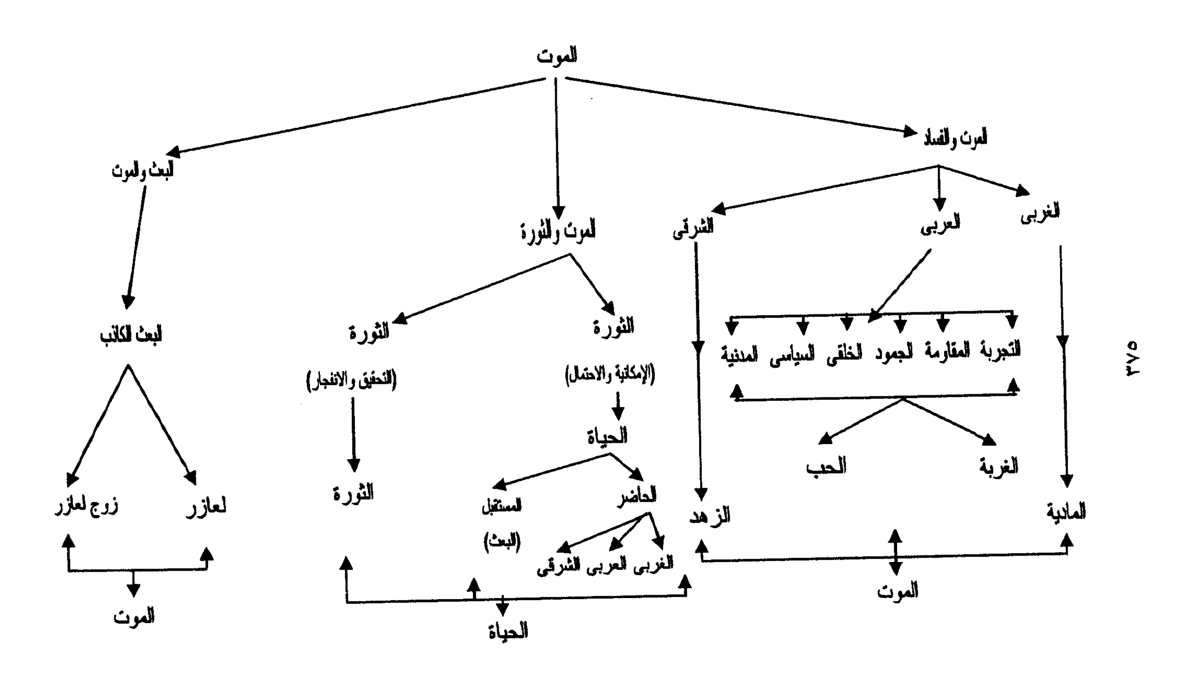
لقد أثرت الموت على الحياة وتحولت إلى رمز الأفعى التي تجسد عمق الشر والدمار. فليس ثمة بعث؛ إنما هو الموت ولا شيء سواه، فلتقر الحقيقة في هدوء.

* * *

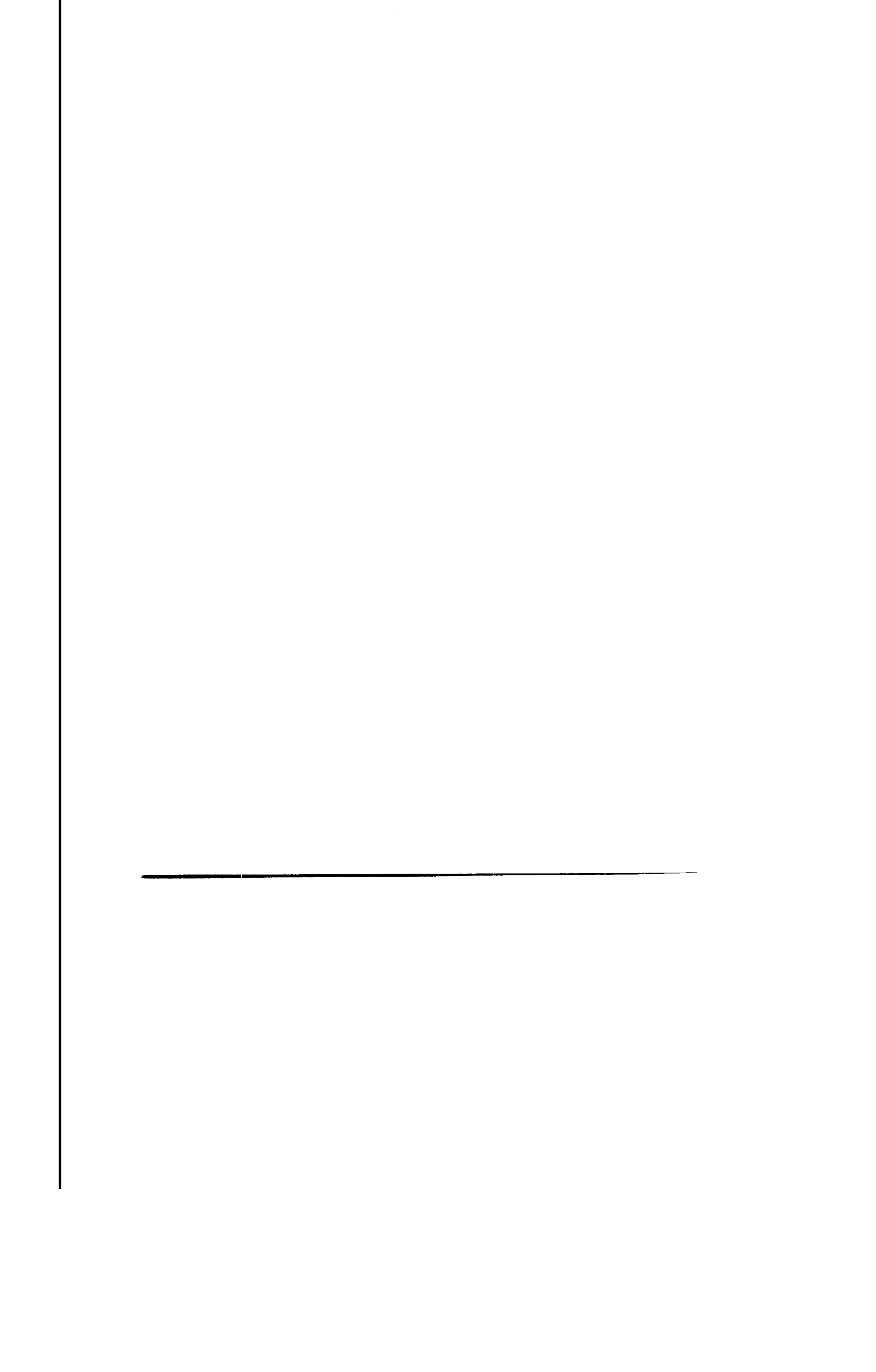
بهذا تنتهي دراستنا لموضوع "البعث الكاذب" والآن نقدم شبكة العلاقات الموضوعية لتموزية حاوي.

---

(١) $\frac{8-5}{386}$ م1.



الموت
الموت والفساد
الموت والثورة
البعث والموت
الغربى
العربى
الشرقى
الثورة
الثورة
البعث الكاذب
التجربة المقاومة الجمود الخلقى السياسى المدنية
(الإمكانية والاحتمال)
(التحقق والانفجار)
الحياة
الغربة
الحب
الحاضر
المستقبل
(البعث)
الثورة
لعازر
زوج لعازر
المادية
الزهد
الغربى العربى الشرقى
الموت
الحياة
الموت



الفصل الخامس

"القصيدة التموزية"

رؤية موازنة

مفتتح

ما الذي أبقت عليه النار؟ هكذا تساءل خليل حاوي وهو في وهج التجربة؛ فيما نحن بدورنا نتساءل: ما الذي أبقت عليه الدراسة؟، هذا إذا جاز لنا اعتبار فعل النقد نارًا تصهر تجربة الإبداع فتصفي جوهرها الثابت والذي يقاوم عوامل التغيير أو التلاشي عبر الزمن.

بعبارة أخرى، فإننا نعود ثانية إلى جدل الأسئلة التي طرحت في الصدر من هذه الأطروحة محاولين أن نقدم إجابات كلية تبلور تجربة القصيدة التموزية ونكشف عن خيط الوصل ونقاط الفصل فيها.

لقد كان مشروعنا النقدي يبتغي الكشف عن بنية موضوعية لكل تجربة على حدة، لكنه أيضًا جعل محاولة الكشف عن البنية الكلية التي تحتوي التفاصيل والجزئيات وتتجاوزها إلى البنية الموحدة، همًا رئيسًا لها. فهل تم لنا ذلك؟. وإذا كان ثمة إمكانية لأسئلة أخرى تطرحها الأطروحة على ذاتها فهي، في جلها، تتبلور حول الكشوفات التي خرجت بها من معاركة النص التموزي عند أدونيس والسياب وحاوي؟

وإزاء هذا، فإن تأمل النقاط التالية من منظور موازن يمكنه أن يبوح بأسرار الكشف النقدي وهو ما نسعى إليه الآن.

ثنائية الماء والنار:

ثمة قاسم مشترك يوحد بين الشعراء الثلاثة وهو توظيفهم لثنائية

الماء والنار في بناء النص الشعري وإقامة الرؤيا المثالية التي هي محور القصيدة التموزية. فما من أحد إلاّ واتكأ بقدر غير تقليـــدي على دلالات الثنائية الثرة بما فيها من أبعاد تناقضية وازدواجيـــة. ولقد ساعد على ذلك التقاء الثنائية بدلالات الرمــوز الأســطورية والنماذج العليا الخاصة بنمط التحول من النقيض إلى النقــيض، أو انبثاق الضد من الضد. لكن التساؤل الرئيس هو: أكــل الشــعراء سواء في هذا الاستخدام؟ وهنا يكمن الخيط الفاصل بين تموزيــات الثلاثة. فأدونيس وحاوي ناريان بالدرجة الأولى، بمعنى أن فاعلية التحول تتم عبر الخصيصة النارية التي تدشن دلالة الموت والحياة. فالنار ثورة، والثورة تطهير للفساد، من ثم فهــي مــوت للظلــم والطغيان. وهي حياة؛ لأنها ولادة ثانية وتجدد وبعث. فهــي نــار المعرفة البرميثيوسية، وهي نار البعث الفينيقي، وهي نار التجــدد عند العنقاء. لكن هذا القول، ولعلنا أشرنا إلى ذلك على اســتحياء فيما سبق، لا ينفي وجود العنصر المائي عندهما، فالماء موجــود لكنه ليس بكثافة الحضور الناري. ولئن جاز لنا أن ندل بالنار على أدونيس وحاوي، فإنه لا يجوز لنا أن ندل عليهما بالماء؛ لأنه، في أغلب الأحيان، يضفر مع النار في سياق جدلي فيكــون عنصــرًا مساعدًا للفاعلية النارية في جسد النص وبؤرة الرؤيا معًا.

وإذا كانت النار معلمًا رئيسًا يدل على أدونيس وحــاوي، فــإن مائية السياب شديدة البروز والدلالة عليه. ولعــل معــدل التــردد المائي في نصوص العينة وهو "١٦٠" مرة، لا يصل إليه معــدل التردد الناري لا عند أدونيس ولا حاوي ناهيك عن تــردد المــاء عندهما الذي هو أقل من النار. إن الماء هو المسحوق الســحري الذي يتم فيه فعل التحول في شعر السياب. من ثم يمكن القول في يقين: إن تموزية السياب هي تموزية مائية مثلما أن تموزية حاوي وأدونيس نارية.

ولكن تساؤلا آخر قد يثار، لا محالة، فحواه: هل يمكن الوثوق بهذا الكشف بوصفه نتيجة تنطبق على النص التموزي لدى الشعراء حتى خارج نطاق العينة؟ أكل تموزية أدونيس وحاوي نارية وتموزية السياب مائية؟ إن التجربة النقدية التي أجريناها على نصوص العينة تقول ذلك. فإذا أخذنا بمقياس الاطراد وكان الجزء دالا على الكل، فإنه يمكن الإجابة عن التساؤل السالف بالإثبات. كما أن تقري التجارب الشعرية عند الشعراء يدعم ذلك بقوة.

الرموز الأسطورية والنماذج العليا:

يدل مصطلح "القصيدة التموزية" على نسق أسطوري يوحد بين نصوصها حتمًا. وهذه إحدى خيوط الوصل الرئيسة التي تغزل النصوص التموزية في إزار واحد.

لكن هذا النسق الأسطوري ذاته متنوع ومتعدد. فصحيح أن الدلالة الجوهرية واحدة، وصحيح أن ثمة تماثلا قويًا يجمع بين النماذج الأسطورية والتاريخية، لكن هذا كله لا يمنع التمايز والانشطار. فكل واحد من شعرائنا الثلاثة يتمايز عن الآخرين برمز أو عدة رموز تكون أكثر التصاقًا به.

فالفينيق، مثلا، يكاد يكون مقصورًا على أدونيس. فكثافة حضوره في النص التموزي الأدونيسي طاغية؛ بما يجعل منه معلمًا رمزيًا دالا على الشاعر. وهنا لابد من أن نزيد الأمر إيضاحًا. فقولنا إن الفينيق رمز دال على أدونيس، معناه أن توظيف الشاعر اكتسب خصيصة دلالية وموضوعية ورؤيوية وجمالية لا توجد إلاّ عنده. فهي تنبيء عنه وتدل عليه. فليس فينيق أدونيس هو فينيق شفيق المعلوف على الرغم من أن الثاني كان أول من وظف رمزية الفينيق في عمله "محرقة الفينيق". إن فينيق المعلوف مجرد

رمز أسطوري تقليدي؛ فيما هو عند أدونيس ذو خصوصية جمالية وأيديولوجية ورؤيوية خاصة. إنه يتجاوز حدود الرمز الأسطوري إلى حيث كونه رؤيا ونموذجًا أعلى.

ومهيار والصقر، رمزان تاريخيان يجريان مجرى الفينيق في الدلالة على النص التموزي الأدونيسي والنهوض به. ومهيار والصقر تحولات لرمزية الفينيق. وتحول الرمز لا يلغي الدلالة الجوهرية وإن اختلفت التفاصيل أو الجزئيات. إن الجوهر الدلالي ثابت في الرموز الثلاثة؛ بما يعني أن شكل الموضوع ثابت وإن تغير الموضوع نفسه. وهذا معنى قولنا التماثل الشكلي البنيوي، أو إدراك الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة والذي هو غاية الموضوعية البنيوية. فالبنية الشكلية واحدة بين الفينيق ومهيار والصقر؛ بما يصنع منها نظامًا واحدًا. وهذا ملمح يساعدنا في رصد الخطوط الرئيسة للبنية الكلية للنص التموزي.

وإذا كان أدونيس قد تميز برموزه الثلاثة السابقة، فإن السياب قد تميز بقدرته الفائقة على الإفادة من رمز المسيح ومحنة الصلب والفداء، إضافة إلى رمز تموز، وهو الأكثر عراقة وقداسة في الدلالة على النسق التموزي. فالمسيح في نص السياب التموزي هو النموذج الأكثر حضورًا وفاعلية وتجسيدًا لتجربة ورؤيا الشاعر. صحيح أن المسيح حاضر، بدرجة أو بأخرى، عند أدونيس وحاوي على الرغم من مسيحيته، إلاَّ أن حضوره عند السياب ذو خصوصية شعرية ورؤيوية. ولعل السياب كان في ذلك، ومن حيث لا يشعر، يعكس روافده الثقافية الغربية دون قصد. لكنه، على أي حال، استطاع أن يصنع علاقة نوعية برمزية المسيح.

وأما خليل حاوي، فإن رمزي سدوم، ولعازر، كانا أبرز الرموز الفاعلة في تموزيته. والرمزان يكشفان عن عمق الموت الحضاري

وفاجعة الخيبة بالبعث العربي. من ثم فهما مسيطران على بنية نصوصه التموزية التي تتسم بالبناء الدائري، أي الانطلاق من الموت والعودة إليه. لقد استخدم حاوي رموزًا كثيرة ومنها المسيح وتموز في محاولة منه لبناء رؤيا انبعاثية تعتمد مقولة البطل المخلص، لكن التصاقه بلعازر كان أعمق وأشد تأثيرًا. فلو أننا قارنا فاعلية رمز المسيح مع فاعلية رمز لعازر في قصيدة "لعازر عام ١٩٦٢" لتبين لنا مدى أهمية لعازر وهيمنته على بناء أركان الرؤيا المنشرخة.

لكننا في النهاية من هذا المفصل نؤكد على التماثل البنيوي الذي يوحد بين الفينيق وتموز والعنقاء والبعل والخضر والمسيح ومهيار والصقر على اعتبار أنهم نماذج عليا تمثل البنية الرئيسة للنص التموزي من حيث الدلالة الشكلية والنمطية. وهو ما نسعى لإدراكه في دراسة النص التموزي.

البنية الموضوعية:

لقد سبق منا تساؤل حول إمكانية وجود بنية موضوعية كلية تنتظم القصيدة التموزية؟ ولعل رحلة طويلة أنجزناها في التحليل الموضوعي يمكنها الآن أن تقدم إجابة مقنعة على مثل هذا التساؤل. فالبنية الكلية الموحدة للقصيدة التموزية هي ما يتمثل في وحدة الموضوع الرئيس والذي هو الموت في تموزية الشعراء الثلاثة. إن موضوع الموت هو المسيطر على الموضوعات كافة وهو المتحكم في توزيعها. فالموضوعات الفرعية بالنسبة إليه تقع موقع الأغصان من جذع الشجرة أو الأشعة من قرص الشمس. فكتلة اللهب المركزية هي "الموت" بما فيه من تناقض وتنوع دلاليين. من ثم فإن بنية موضوعية "الموت" تكتسب سمة النظام الذي يحكم حركة مسارات الموضوعات الأخرى.

ولربما أخذ الموت صورًا عديدة كموت يمس الذات أو الإبداع أو أن يكون الجمود والرعب والاستسلام وهامشية الحياة صنوفًا من الموت. كما أن الإخفاق في الحب وفقدانه يعد تعبيرًا عن موت مشاعري. وأما الظلم والطغيان والفساد والقهر والجوع والجفاف والحزن والاغتراب ... الخ. فهى موت تفرزه ممارسات الأنظمة الدكتاتورية؛ بما يؤكد شيوع الموت وعدمية الحياة.

وكذا فإن الإخفاق الثوري أو أكذوبة البعث يعد عودة إلى الموت الرابض على كاهل الواقع العربي. ولربما كان فعل الموت الناجم عن البعث الكاذب أشد عنفًا وجبروتًا من ذي قبل. من ثم فإن رئاسة الموضوع الكلي. إذا جازلنا هذه التسمية، لبقية الموضوعات الفرعية تأتي من هذا التمدد الخيطي والتوسع الشبكي للموت الذي يهيمن على البنية الموحدة للقصيدة التموزية؛ بما يجعل منها نظامًا متميزًا يمكن اختزاله في قانون ثابت تكون غايته إن لم يفسر الإبداع، فإنه يصفه؛ أى يصف كيفية إنتاجه ومسارات الرؤى والبنى التي تحكمه. ولعلنا نقارب الصواب إذا استطعنا أن نرسم صياغة هذا القانون على النحو التالي:

موت الواقع العربي ← رفض الموت والثورة عليه ← البطولة والفداء ← البعث والولادة.

إن هذا النسق البنيوي الذي يفضي بعضه إلى بعض في تعاقب جدلي هو الثابت الأكبر في البنية الموضوعية للنص التموزي عند أدونيس والسياب وخليل حاوي. ولعله ليس اعتسافًا أو مبالغة قولنا إن هذا القانون هو ما يحكم القصيدة التموزية كلها حتى عند بقية الشعراء التموزيين الذين هم خارج نطاق أطروحتنا.

وإذا كان الموت على ما مرَّ بنا، فإن الحياة ثابت آخر في النص التموزي. وهي غائبة ومفتقدة. ويظل حضورها أو بعثها وتجددها

قرين الثورة التي تنفجر بها وتخرجها من الكهوف المعتمة إلى آفاق النور ورحابة التجدد والإشراق.

والحياة إما مرتبطة بالماضي البعيد وإما بالمستقبل المأمول. فيما الحاضر موت وتخلف. وهذا ثابت يدفعنا لمناقشة عنصر الزمن في النص التموزي. فالزمن بعناصره الثلاثة: ماضٍ وحاضر ومستقبل، موجود في النص التموزيي. لكن حضوره لا يكتسب هذا النسق التزامني التعاقبى التراكبي. إن الزمن التموزي زمن خاص حيث كسر المألوف الزمني وتجاوز حيثية التطور من الماضى إلى الحاضر، ثم المستقبل إلى حيث الانطلاق من الحاضر صوب الماضي ثم القفز إلى المستقبل مباشرة. وبذلك يكون المسار الزمني ارتداديًا تجاوزيًا في آن.

وإذا كان الشعراء الثلاثة متفقين على العودة إلى الماضي بحثًا عن البئر المفقودة وعن وجه الحياة في المفازة القاحلة، فإن مفهوم الماضي يبقى متمايزًا عند كل واحد منهم. فماضي أدونيس يتكثف، في جله، حول البعث الفينيقي القديم. أو بعث سورية الكبرى أو الهلال الخصيب. ولئن كان أدونيس قد توقف عند الصقر وهو رمز عروبي، إلاَّ أن صقر أدونيس هو الصقر الدمشقي؛ أى الذي خرج من سورية وقاوم الموت والقهر وحقق الانتصار.

وأما السياب فإن ماضيه قد يكون عروبيًا وإسلاميًا أكثر من صاحبيه. فعلى الرغم من أن المسيح هو الرمز الرئيس إلى جانب تموز، فإن عودة السياب إلى الماضى الذي يرجى بعثه، هي عودة إلى حضارة العرب والإسلام، هي عودة قومية تشمل العروبة كلها. وهذا خيط فاصل ومهم يبرز لنا في دقة ما يميز كل تموزية على حدة.

وأما خليل حاوي، فإن الماضي عنده يعني المطلق الفطري

الإنساني؛ أى عودة إلى الينابيع الإنسانية الأولـى حيـث البكـارة والعفوية والتلقائية. هي عودة إلى روح الإنسان الأولى ومغامرته في الكون والحياة. وإن كان هذا لا ينفي الحس القومي لدى حاوي. فحاوي الذي يرغب في ولادة البدوي الذي ضرب القيصر والسمر الطوال الرياحين، هو قومي عروبي. لكن نزوع حاوي إلى المثالي المطلق، أو الحضاري الكلي كان غالبًا على كل نزوع.

وإذا كان ثمة تمايز يحكم ماضي الشعراء الثلاثـة، أو مفهـوم البعث الماضوي، فإن ثمة اختلافًا يحكـم رؤيـتهم إلـى البعـث المستقبلي. فالبعث المستقبلى عند أدونيس ليس نقطـة وصـول أو توقف؛ وإنما هو بعث دائم في مستقبل تحكمه الصيرورة من غير انقطاع. أى أن المستقبل، عند أدونيس، حلم متجدد يعتمـد نسـق الهدم والبناء، أو الانهيار والبعث ...، إنه حركية زمنية متشـظية سيالة تتدفق في قوة وعنف. فيما المستقبل عند السياب وحاوي معًا نقطة وصول، هو مستقبل النموذج الأمثل للحياة، فمتى تم إنجـازه ثبت على مثاليته وكينونته. أى أن حركة الزمن المستقبلى سـوف تتوقف بفعل تحقق البعث الأصيل والجوهري للحياة؛ إذ هذه هـي غاية الغايات. ووقتئذ يصير المستقبل حاضرًا يرجى ديمومته.

الحياة إذن وثيقة العرى بالماضي على تنوعه، وبالمستقبل على تمايزه، أما الحاضر فمحض موت وتخلف وثبات. وهو موت بفعل الطغيان والظلم والفسـاد والجمـود والاغتـراب والجفـاف ... " الحاضر موت؛ لأن الحياة فيه مهمشة وثانوية. إن فعـل الحيـاة الواقعية لا يخترق المحيط الدائري إلى حيـث المركـز واللبـاب والجوهر؛ وإنما يكتفي بالوقوف خارج العمق وهو ما يجعل مـن الحياة كائنًا عدميًا أو غير ذي جدوي.

ثمة ملمح آخر في البنية الموضوعية نشـير إليـه وهـو القاسـم

المشترك من السـمات الـذي يجمـع بـين الموضـوع الـرئيس والموضوعات الفرعية ونقصد به فاعلية التعميم أو الشـمولية. أى أن الحركة النفسية التي تحكم مسار الموضوع الـرئيس تنطبـع علـى عناصر الطبيعة والموجودات. فظلال الموت تلقي بدكنتها على أشياء الطبيعة فكأنها تحس ما يحسه الشاعر من مـوت. وكـأن العصـارة الشعورية التي تحرك الموضوع الرئيس، هي ذاتهـا التـي تحـرك الكائنات التي يتعامل معها. ألم يقل أدونيس مثلا في موت أبيه:

على بيتنا كان يشهق صمت ويبكي سكونْ

لأن أبي مات، أجدب حقل وماتت سنونو.[1]

فالطبيعة متراسلة مع الشاعر ومتجاوبة معه فكأنها تعيش فعـل المأساة.

الرؤيا التموزية:

إذا كانت الدلالة المركزية في الرؤيا التموزية هي دلالة بعثيـة يتم التوصل إليها بفعل بطل نبى يقدم معجزة عبر التضحية والفداء حتى ينتشل الحياة من براثن الموت، فإن مآل الرؤيا التموزية ليس كذلك دائمًا. بمعنى أن الخاتمة ليست تفاؤلية انبعاثية. ولقد درسـنا موضوع البعث الكاذب عند السياب وخليل حاوي ورأينا كيف آلت الرؤيا الانبعاثية إلى لعنة وجحيم. لقد كانت المسـارات الدلاليـة دائرية مغلقة على ذاتها. فكانت انطلاقتها من موت الواقع وعودتها إلى المعين ذاته حيث الموت أكثر عنفًا وشراسـة. فهـل النسـق الرؤيوي التموزي كله كذلك؟ التبصر بالتموزية الأدونيسية يفضي

---

(١) $\frac{8-7}{40}$ م[1].

بنا إلى غير هذا التفجع الذي نجده عند السياب وحاوي معًا. فتموزية أدونيس انبعاثية دائمًا على الرغم من الحلك والقتامة والظلام. إنها دائمة الإشراق لا تعرف لون الحزن أو طعم الأسى والندم. لكأن الشاعر جعل من رؤياه الانبعاثية غاية ومذهبًا طيلة حياته فهو لا يحيد عن التبشير بالبعث وولادة الحياة بفعل الصيرورة المستمرة. وهذا ملمح آخر يفرق بين نصوص التجربة التموزية حيث نرى كلا في طريق. فإذا كانت الدلالة التموزية مغلقة عند السياب وحاوي، فإنها مفتوحة على المطلق الزمني عند أدونيس. ألم نقل سابقًا إن النص التموزي على الرغم من بنيته الكلية متمايز؟

ولكن تبقى الرؤيا التموزية مفعمة بوهج الصراع الدرامي وإن اختلفت حدتها بين نص وآخر، لكنها كلها تعتمد نسق التجادل والتناقض الصراعيين. وبطلها بطل مثالي لا واقعي؛ إنه لا يحمل معالم فئة ولا سمات طبقة؛ وإنما هو طوباوي مجرد ينطوي على مثالية مطلقة. ولربما كان الوعي الرؤيوي عند كل من أدونيس والسياب يعتمد جدل التاريخ أو الديالكتيك المادي، لكنه لا يخرج البطل التموزي عن أفقه المثالي. فيما خليل حاوي ينزع إلى مثالية مطلقة.

والرؤيا التموزية رؤيا حضارية، أي تحمل هم الانبعاث الحضاري الذي يلح عليه شعراء الطبقة البرجوازية العربية، ولعل هذا يفسر، على نحو ما، إصرارهم على مقولات ورموز الانبعاث الحياتي والحضاري. ولقد كان الشعراء التموزيون، من هذا المنطلق يمثلون الرد الحاد على واقع المفازة العربية وحالة القحط والعقم والبوار. كانت رؤياهم موقفًا يناقض الواقع ويستنهض همم الحياة بغية تجاوزه إلى غد أمثل، ولكن هيهات! فلقد أصيبت الرؤيا بصدمات قاتلة مزقت أبعادها وجعلتها حطامًا وشروخًا وانهيارات.

لكن في نهاية المطاف: أليست القصيدة التموزية انحرافًا لمسار القصيدة العربية عن الخطابة فغاصت في أعماق التراث الإنساني؟ ألم تكن منعطفًا جذريًا ضرب البنية العروضية العربية في الصميم وحاد بها عن الموروث الثابت إلى حيث حرية الانفتاح والتعدد؟ ألم تتجاوز المناسبات والأعياد إلى حيث موقف جوهري فلسفي من العالم والحياة؟ وأليس من حقنا أن نوافق "باروت" فيما ذهب إليه حين أكد أن القصيدة التموزية " أعادت النظر جذريًا في معنى علاقة الشعر باللغة، وعلاقة اللغة بالعالم، ووجهت الكشوفات الشعرية عن الذات الحضارية المترمدة، ليكون الشعر دفعة كيانية رؤيوية، وأعادت الصياغة الكشفية للشعر في تجربة شعرية تتجاوز الرؤية إلى الرؤيا وتقوم على البحث والاكتناه، وتبعث ما يسميه "يونغ" بـ "النماذج الأصلية" الكامنة في اللاشعور الجمعي"[1]؟ بلي. إن القصيدة التموزية تجربة شعرية عميقة تجسد الموقف والحلم العربيين في مفصل تاريخي ملتهب وثائر فجاءت تعبيرًا وانعكاسًا لما تمور به الواقعية العربية من ثورية وقومية وفلسفات متعددة، لكنها في الصميم منها، كانت تمس الذات الحضارية العربية وتحاول تحريك ركام التاريخ الثابت منذ مئات السنين.[*]

---

(١) محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١١٥.

(*) نأمل ألاّ يُفهم كلامنا على أنه تأييد للقصيدة التموزية، كما أنه، بالضرورة، ليس ذمًا فيها؛ وإنما هو مجرد توصيف لواقع النص التموزي على اعتبار أنه تجربة أحدثت متغيرات في منحى الشعر العربي ومن مسئولية النقد أن يصف واقع التجربة كما هو تاركًا للمتلقي الحكم بالرفض أو القبول.

الخاتمة

مريح أن تأتي لحظة هدوء تتيح لنا لملمة النثرات المبعثرة على امتداد سفر طويل في شعاب الشعر الحداثي وعند أبرز رواده. ولعل الرائع حقاً هو أن تغالب السفينة صخب الأمواج المتلاطمة. فتقفز فوقها في تحدٍ عنيف حتى تصل إلى غايتها حيث مرفأ الأمان والاستقرار. هي لحظة تأمل تسعفنا في صياغة الرؤية الكلية لما بدر منا من رؤى وتحليلات واستنباطات عبر فصول خمسة.

في المقدمة من هذه الأطروحة بينا الغاية التي يتوخاها مشروعنا النقدي وحددناها في تقديم نموذج نقدي تطبيقي لعينة من الشعر الحداثي العربي. فكان اختيارنا لثلاثة من رواد الحداثة العربية، وكانت "القصيدة التموزية" هي الميدان النقدي الذي نعمل فيه إجراءاتنا ورؤانا. ولقد أشرنا إلى أن هذه المغامرة جاءت تلبية لرغبة جموح في حسم التردد والوقوف على سر النص الحداثي بعامة والتموزي بخاصة من خلال الصهر والتصفية وتعرية المدلول النصي وإزاحة الركام الخارجي ليتكشف ما يحويه الباطن من إبداع ورؤىً تحجب عادة خلف حداثة التقنية الشعرية أو بين ثنايا العلاقات اللغوية المتنافرة. وكان مسعانا النقدي حميداً حين ألقى بالآراء كلها، معارضة وتأييداً، جانباً فجعل النص، والنص وحده، هو المنطلق والمرد في آن.

وفي الفصل الأول: "المرجعية ومسار الدراسة" ناقشنا جملة الإشكاليات الكبرى التي تثيرها الحداثة الشعرية فكانت " إشكالية

الحداثة " هي نقطة البدء لما لها من أهمية ترتكز عليها النصوص الشعرية ورؤية الأطروحة معاً. ولقد جادلنا الحداثيين حول قضاياهم الرئيسة كالرفض والثورة والتحول والصيرورة والرؤيا ... وخلصنا إلى قول فحواه أن المرتكز الحداثي الخاص بالقدرة التحويلية والصيرورة ليس إبداعاً أصيلاً لواحد من رواد الحداثة العربية؛ وإنما هو راجع إلى رافدين: الرافد التراثي القديم حيث فكرة التحول حاضرة في الوعي الإغريقي والبابلي والفرعونى وما يماثلهم من أمم وشعوب، والرافد الغربي حيث الإبداع الغربي مهاجر إلى رواد الحداثة بفعل المثاقفة والتأثير. ثم ناقشنا مفهوم الشعر ودوره التغييري والدور الذي يرسمه الشاعر الحديث لنفسه في تدمير البنيات المتهالكة ثم إعادة بنائها من جديد. ولقد تبين أن الشاعر يصنع لنفسه دوراً بطولياً يتسم بالنبوة والإعجاز.

وفي "إشكالية الأسطورة" تطرقنا إلى علاقة الشعر بالأسطورة وموقف النقاد منه وما يمكن أن تثري به الأسطورة الشعر، وكذا القناع والرمز.

وفي "القصيدة التموزية" تعقبنا المصطلح في تاريخيته، ورصدنا بواعث نشأته من أيديولوجي ونهضوي وتثاقفي وإعلامي، ثم بينا كيف أن النص التموزي يعتمد مقولة مركزية تعتمد البعث من الموت والتجدد من الجفاف واليباب، وكيف أن هذه الرؤيا كانت تسعى لمعالجة الواقع العربي المتردي بالثورة عليه بغية ولادته حضارياً وسياسياً وثقافياً ...، وكيف أنها اصطدمت بالواقع فانشرخت على ذاتها.

وأما "مسار الدراسة" فإنه طرح للمنهج النقدي الذي نعتمده لمساءلة النص التموزي عند أدونيس والسياب وخليل حاوي، وهو المنهج "الموضوعي البنيوي" فرصدنا مفهوم الموضوعية عند النقاد

الموضوعيين، ثم رصدنا الإجراءات المتعاقبة في الموضوعية البنيوية، وهي ثلاثة: الإحصاء، الدراسة الوصفية الحلولية، شبكة العلاقات الموضوعية.

ولقد أكدنا أن دراستنا تنطلق من لغة النص الشعري. وأنها بحث عن البنية الموضوعية، أى عن الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة. وأنه على الرغم من أن الدراسة تنصب على المدلول النصي إلاً أنها لا تغفل الدال الذي يدشن هذا المدلول وينهض به.

وفي الختام من هذا الفصل كانت الإشارة إلى أن دراستنا حيادية موضوعية تبتغي الإخلاص للنقد الأدبي في جدله الخصيب مع النص الشعري.

وفي الفصل الثاني "القصيدة التموزية في شعر أدونيس" درسنا عينة النص التموزي من خلال خمس قصائد تبين من خلالها أن "الصيرورة"؛ بما هي رؤية فلسفية، هي "المثير المنتج" عند أدونيس " كما تبين أن "الموت" هو الموضوع الرئيس الذي تلتف حوله بقية الموضوعات الفرعية. وقد انتشر أفقياً على أربعة مستويات: ذاتي، وطني، عربي، إنساني. وهو رأسياً يمثل الجدل بين واقعين متناقضين. ولقد كان الموت تعبيراً عن الأزمة الثقافية والحضارية والسياسية التي تعصف بواقع الإنسان العربي الذي تمارس عليه أفعال القهر والطغيان والرعب والجمود. ثم درسنا جملة من الموضوعات الفرعية هي: الحياة – الحب الغربة – الحلم – الرفض – الثورة – البعث والميلاد – الشعر – الزمن.

ولقد أفضى تحليلنا الموضوعي إلى أن الرؤيا التموزية عند أدونيس رؤيا انبعاثية دائماً تتسم بالتفاؤل والإشراق على الرغم من الظلم التي تحيط بها. كما أن الزمن المستقبلي عند أدونيس سيال

حركي لا يعرف نقطة وصول أو استقرار.

ودرسنا في الفصل الثالث "القصيدة التموزية عند السياب" عبر خمس قصائد تبين من خلالهـا أن الإخفـاق الممتـزج بطمـوح الصيرورة والتحول هو "المثير المنتج" عنده. كما تبين أن المـوت المعبر عن القضايا الاجتماعيـة والسياسـية والحضـارية هـو الموضوع الرئيس. وهو ذاتي وموضوعي. الأول يرصـد مـوت الأم، فيما الثاني ينقسم إلى: الموت والطغيان، الموت والثورة. وقد نتج عن المحور الأول موضوعان فرعيان هما:

الحزن، الحب، وعن الثاني: الحياة، البعث الكاذب.

ولقد أفضى التحليل الموضوعي البنيوي لمفردات الموت، إلـى أن الرؤيا التموزية عند السياب تبدأ إشراقية انبعاثية، ثم تئول إلى انكفاء على الذات التي أصيبت بانشراخ الرؤيا على ذاتها. من ثـم فالبعث التموزي كاذب ومشوه.

وفي الفصل الرابع "القصيدة التموزية عند خليل حاوي" درسنا خمس قصائد تبين من خلالها أن "القلق"؛ بما هو نـزوع صـوب المثالية، هو "المثير المنتج" في تموزية حاوي. كمـا أن "المـوت" الحضاري والثقافي والسياسي والاجتماعي، هو الموضوع الرئيس. وهو ينقسم إلى ثلاثة محاور رئيسة: المـوت والفسـاد، المـوت والثورة، البعث والموت. والمحور الأول ينتشر أفقياً على ثلاثـة مستويات: الغربي، الشرقي، العربي. وقد نتج عن هـذا المحـور موضوعان فرعيان هما: الغربة، الحب. وفي المحور الثاني فـإن الحياة المرتبطة بالثورة هي الموضوع الذي شغل مساحة جيـدة. وهي تنقسم قسمين: حياة الحاضر، حياة المستقبل (البعث). وأمـا المحور الثالث. فإن البعث الكاذب الذي تحول إلى موت قاس هـو

الفاعل في الرؤيا التموزية عند حاوي.

ولقد آل التحليل المتأني إلى خلاصة مؤداها أن الرؤيا التموزية مخلخلة وفاقدة لجوهرها الصلب حيث تنطلق من الموت ثم تعود إليه وهو أشد عنفاً وأكثر شراسة. إن هذا ما وصل إليه الوعي التموزي عند حاوي بعدما خاب أمله في رحلته النضالية من أجل البعث القومي الحضاري.

وأما الفصل الخامس "القصيدة التموزية – رؤية مقارنة" فقد حاولنا فيه صياغة رؤية نقدية كلية مقارنة من خلال أربعة محاور هي: ثنائية الماء والنار، الرموز الأسطورية والنماذج العليا، البنية الموضوعية، الرؤيا التموزية.

ولقد انتهينا في المحور الأول إلى أن أدونيس وخليل حاوي ناريان فيما السياب مائي. وفي المحور الثاني تبين أن الفينيق والصقر ومهيار رموز خاصة بأدونيس كما أن المطر والمسيح وبابل تميز السياب، فيما يتميز خليل حاوي برمزي لعازر وسدوم. وفي المحور الثالث كان موضوع "الموت" هو البنية الرئيسة التي تمثل نظاماً موضوعياً ذا شكل ثابت على الرغم من اختلاف المضامين. وقد حاولنا صياغة قانون يفسر أو يصف المسار الموضوعي لهذه البنية على النحو التالي: موت الواقع العربي ← رفض الموت والثورة عليه ← البطولة والفداء ← البعث والولادة. وفي المحور الرابع تكشف لنا التمايز الذي يفصل بين تموزيات أدونيس والسياب وحاوي. فإذا كانت رؤيا أدونيس دائمة التفاؤل بالبعث، فإن رؤيا السياب وحاوي خلاف ذلك حيث نجد الانهيار والعودة إلى ظلال الموت واليأس الأسود الذي يخيم على الصورة الشعرية والحياة معاً.

وإجمالاً فإنه يمكننا القول: إن القصيدة التموزية بنية شعرية جمالية تعتمد تكنيك الدراما عبر صياغة المتناقضات وإن اختلفت حدة الصراع من نص إلى آخر، كما أن البطل التموزي مثالي طوباوي يرتفع فوق جدل الطبقات. ولقد حاول التموزيون أن يجعلوا من المثال الجمالي التموزي نموذجاً في الفن والواقع معاً، وكان موقفهم يجسد رؤيا نخبة برجوازية تحلم بالتغيير الجذري في مفصل تاريخي بالغ الحساسية والتوتر يخضع لزمرة من العوامل والمؤثرات الداخلية والخارجية جعلت منه موقداً متقداً يفور بوهج متشظى أملاً في البحث عن الذات الضائعة وتحريرها ورصد معالمها الكيانية الرئيسة لتحدد موقفها من القضايا الكونية الكبرى، ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن.

ولقد حاولنا، عبر هذه المسيرة، أن نسجل بعض آراء النقاد حول بعض النصوص أو المواقف وكانت غايتنا من ذلك تعدد الإضاءات وتنوع القراءات لمعرفة مدلول النص عبر مداخل متعددة. وإذا كان ثمة كلمة ختامية تبوح بها دراستنا للنص التموزي على ما مرَّ، فإنها تؤكد أن ما قامت به مغامرة تعتمد المنهج والإجراءات الصارمة بغية خلق نافذة أصيلة ومشعة يمكن النظر منها إلى لب القصيدة التموزية لنتذوق كنهها وفرادتها. ولئن كانت عثرات الطريق كثيرة ووهاد اليأس والتعب متعاقبة، فإن إرادة التجاوز كانت أشد قوة وإصراراً. لقد كانت عزيمتنا ماضية في تقديم رشفة من رحيق أو قرص من الشهد على الرغم من وخز الإبر.

ثبت المصادر والمراجع

القسم الأول: (أدونيس):

أ- الأعمال الشعرية:

١- أدونيس (على أحمد سعيد) الأعمال الشعرية الكاملـــة، دار العـــودة، بيروت، ط١، ١٩٧١.

٢- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٥.

٣- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة – أغاني مهيار الدمشـــقي وقصـــائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط١، ١٩٩٦.

٤- أدونيس، أوراق في الريح – صياغة نهائية، دار الآداب، بيروت ط٣، ١٩٨٨.

٥- أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ط ٣، ١٩٨٨.

٦- أدونيس، هذا هو اسمى، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.

٧- أدونيس، مختارات شعرية، تقديم عبد الله صولة، دار الجنوب للنشـــر، تونس، ط ١، ١٩٩٥.

ب- الأعمال النثرية:

١- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١.

٢-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢.

٣- أدونيس، الثابت والمتحول – بحث في الاتباع والإبداع عند العـــرب، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣.

٤- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦.
٥- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.

جـ- مقالات:

١- أدونيس، تجربتي الشعرية، الآداب، عدد ٣، ١٩٩٦.
٢- أدونيس، الشعرية والفكر، الآداب، عدد ٤، ١٩٨٥.
٣- أدونيس، الكتابة الإبداعية والمقاومة، الآداب، عدد ١، ١٩٨٥.
٤- أدونيس، محاولة تعريف الشعر الحديث، شعر، عدد ١١، ١٩٥٩.

د- كتب أفردت لأدونيس:

١- أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٢.
٢- عبد العزيز بومسهولي، الشعر و التأويل - قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٦٢.
٣- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، دون، دار نشر، ط ١، ١٩٩١.
٤- كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

ذ- مقالات أفردت لأدونيس:

١- إبراهيم محمود، قبر من أجل نيويورك - أدونيس بين لغة الثورة وثورة اللغة، الآداب، عدد ٩، ١٩٨١.
٢- إتيل عدنان، النزول إلى الجحيم، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٣- أسيمة درويش، تحرير المعنى،فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٤- آلان بوسكين، أدونيس على كل الجهات، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٥- أمينة غصن، هوية أدونيس السردية، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٦- باتريك هوتشنس، النار الخفية، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٧- بلقاسم خالد، أدونيس والخطاب الصوفي، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٨- بيسر دينو، الصوت المتحول لأدونيس،فصول م ١٦، عدد ١٩٩٧.

٩- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، فصول، م١، عدد ٤، ١٩٨١.

١٠-جاك لاكرير، ساحر الغبار، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

١١- جودت فخر الدين، أدونيس هاجس البحث والتأويل، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

١٢- حاتم الصكر، وجه نرسس في حياة الشعر، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

١٣- حميدى حضين، التناص الصوفي في شعر أدونيس، أدب ونقد، عدد ١٥٤، ١٩٩٨.

١٤- خالد سليمان، أدونيس والنص الشعري مفهومه ومصادره، الآداب (الجزائر) عدد ٣، ١٩٩٦.

١٥- خليل أحمد خليل، أدونيس شاعر التردد والتجول، الآداب، عدد ٣، ١٩٩٦.

١٦- خيرية حمر العين، أدونيس – حداثة النقد أم نقد الحداثة، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

١٧- رجاء النقاش، حول أدب القوميين السوريين – البعث والرماد، الآداب، عدد ٤، ١٩٦٢.

١٨- روجية مونييه، بعد لمجهول ما، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

١٩- رياض العبيد، السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٧٢.

٢٠- رينيه حبش، انتقام الصورة، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٢١- سرج سوترو، أدونيس الجرح والنار، فصول م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٢٢- شارل دوبزنسكي، الحكمة الشرقية، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٢٣- شربل داغر، تواشجات الأيدبولوجيا والحداثة، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٢٤- صبري حافظ، وقت بين الموت والميلاد، الآداب، عدد ٣، ١٩٧٣.
٢٥- صلاح ستيتيه، وضعية أدونيس، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٢٦- عادل ضاهر، قراءة فلسفية للكتاب، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٢٧- عبد الله محمد الغذامي، ما بعد الأدونيسية – شهوة الأصل، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٢٨- عبد الله عبد الدائم، حول رسالة أدونيس: التراث العربي بين الاتباع والإبداع، الآداب، عدد ٨، ١٩٧٣.
٢٩- عبد الحميد جيدة، أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه، فصـــول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٣٠- عبد العزيز بومسهولي، الكتاب والتأويل، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٣١- عبد القادر الغزالي، التجليات أو الخلق المستمر، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٣٢- على سعد، أدونيس وكتاب التحولات، الآداب، عدد ١، ١٩٧٦.
٣٣- على الشرع، قصيدتان في زمن الحصار (أدونيس – الوقت)، أبحاث اليرموك، م١، عدد ١، ١٩٨٢.
٣٤- علال الحجام، ذاكرة الشعر (حوار)، شئون أدبية، الإمارات، عــدد ١٦، ١٩٩٢.
٣٥- فرحات صالح، نقد كتاب أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، الفكر العربي، عدد ٧٣، ١٩٩٣.
٣٦- فؤاد الخشن، أدونيس وعشتروت، الآداب، عدد ٣، ١٩٩٦.
٣٧- فيصل دراج، أسطرة الإبداع عند أدونيس، الآداب، عدد ٨، ١٩٩٦.
٣٨- كمال أبو ديب، ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم، الأقلام، عدد ١، ١٩٨٦.
٣٩- كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب ويا ما فيه، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٤٠- كلود استيبان، مهيار مسافراً، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٤١- مالك المطلبي، أدونيس في التفوهات النقدية – سياسة الشعر، الأقلام، عدد ٦، ١٩٩٠.

٤٢- محرر الزين تمظهر الذات في الحديث. أدونيس نموذجاً، الاتحـــاف، عدد ٩٨، ١٩٩٩.

٤٣- محمد بنيس، أدونيس، ومغامرة الكتابة، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٤٤- محمد بنيس، أدونيس: الشعر وما بعده، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٤٥-مصطفى الكيلاني، سؤال المعنى والمعنى الشعري، فصـــول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٤٦- مكسيم رودنسون، في بيت الشعر، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٤٧- منيف موسى، الاتجاهات الفكرية والجماليـــة للقصـــيدة الحديثـــة – النموذج الثاني، الآداب، عدد ١١، ١٢، ١٩٨٨.

٤٨-مهدى العبيدى، حول مقدمة للشعر العربي، الآداب، عدد ٨، ١٩٦٥.

٤٩- نايف العجلوني، قراءة في قصيدة الوقت لأدونيس، أبحاث اليرموك، عدد ١، م١، ١٩٨٩.

٥٠- نجمان ياسين، ثوابت ومتحولات أدونيس عن القرن الأول الهجري، الموقف الأدبي، عدد ٣٢٦، ١٩٩٨.

٥١- هدية الأيوبي، زمن التحولات في شعر أدونيس، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٥٢- هنري ميشونيك، مشرق الشعر، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

ر- مقالات مترجمة أفردت لأدونيس:

١- باتريك رافو، أدونيس والبحث عن الهوية، ت. وليد الخشاب، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٢- بدرو مارتينيث مونتابث، أدونيس النقد الـــذاتي العربـــي، ت. طلعـــت شاهين، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

٣- جان طنوس، جدلية النور والظل في كتاب الحصار، ت. منى سعفان،

فصول، م١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٤- جون أيف ماسون، قراءة أدونيس، ت. نورا أمين، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.
٥- دنيس لي، قراءة أدونيس، ت. أسامة أسبر، فصول، م ١٦، عـدد ٢، ١٩٩٧.
٦- ز. خان، أدونيس، دراسة في الرفض والبعث، ت. محمد عيد إبراهيم، فصول، م ١٦، عدد١٩٩٧،٢.
٧- ماريا روزا مينوكال، مقدمة في علم الشعر العربي، ت. محمد يحيى، فصول، م ١٦، عدد ٢، ١٩٩٧.

القسم الثاني: (السياب):

أ- الأعمال الشعرية:

١- بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، دون رقم الطبعة، ١٩٩٥.
٢- بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لهـا أدونـيس، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٧.

ب- كتب أفردت للسياب:

١- إحسان عباس، بدر شاكر السياب - دراسة في حياتـه وشـعره، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢.
٢- إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، بدون تاريخ.
٣- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب - دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٩.
٤- خليل إبراهيم عطيه، التركيب اللغوي لشعر السياب، دائـرة الشـئون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.

٥- عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ط ١، ١٩٦٦.
٦- عبد الجبار عباس، السياب، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٧٢.
٧- عبد الرحمن عبد السلام محمود، فلسفة الموت والميلاد – دراسة في شعر السياب، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط ١، ٢٠٠٠.
٨- عبد الرضا على، الأسطورة في شعر السياب، وزارررة الثقافة والفنون، بغداد، ط ٢، ١٩٧٨.
٩- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٣.
١٠- عبد الكريم حسن، لغة الشعر في زهرة الكيمياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
١١- على عبد المعطي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، رسالة جامعية – كلية لآداب، جامعة عين شمس، ١٩٧٥.
١٢- عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب – حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧١.
١٣- ماجد صالح السامرائى، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٥.
١٤- محمد التونجي، بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، دار الأنوار، بيروت، ط ١، ١٩٨٦.
١٥- محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، ط ١، ١٩٩٥.
١٦- محمود العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف، بغداد، ط ١، ١٩٦٥.
١٧- ناجي علوش، بدر شاكر السياب – سيرة شخصية، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٤.

١٨- نبيلة الرزاز اللجمي، بدر شاكر السياب - حياتـه وشـعره، مكتبـة أطلس، دمشق، ط١، ١٩٦٨.

١٩- ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافـة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٩٥.

جـ - مقالات أفردت للسياب:

١- أربل لويا، نظرة جديدة إلى قصيدة السياب: أغنيـة فـي شـهر آب، الآداب، عدد ٢، ١٩٦٩.

٢- جليل كمال الدين، بين السياب ودوستوفسكي، الآداب، عدد ٧، ١٩٧٥.

٣- حسين يوسف خربوش، المطر ودلالته في القصيدة العربية الحديثـة، البلقاء، عدد ١، ١٩٩٢.

٤- ديريزة سقال، بدر شاكر السياب والشعر العربي، الحكمة، عـدد ٤٠، ١٩٩٨.

٥- عبد الرضا علي، المطر والميلاد والموت في شعر السـياب، الأقـلام عدد ٣، ١٩٧٧.

٦- علي جعفر العلاق، الشاعر العربـي الحـديث - رمـوزه وأسـاطير الشخصية، الآداب، عدد ١١-١٢ - ١٩٨٨.

٧- فاخر مينا، المجازية واللغة الشعرية عند السياب، المعرفة، عدد ٢-٤، ١٩٩٧.

٨- فاخر مينا، السياب والحضارة الإنسانية، بناة الأجيال، عدد ٢٧، ١٩٩٨.

٩- فائز العراقي، البحر في نماذج من الشعر العربي المعاصر، المعرفة، عدد ٣٩٩، ١٩٩٦.

١٠- مالك يوسف المطلبي، غريب على الخليج وأنشودة المطر، الأقـلام، عدد ١١، ١٢، ١٩٨٧.

١١- محمد الجزائري، أسطرة النص - شعرية السياب نموذجـاً، شـئون أدبية، عدد ٣٦، ١٩٩٨.

١٢- مدني صالح، الفكرة المولدة في بواكير شعر السياب، الآداب، عـدد ١٠، ١٩٩٧.

١٣- نذير العظمة، بدر شاكر السياب والمسيح، الفكر العربي، م ٤، عـدد ٢٦، ١٩٨٢.

١٤- يوسف حلاوي، الأسطورة في شعر بـدر شـاكر السـياب، الفكـر العربي، عدد ٧٣، ١٩٩٣.

القسم الثالث: (خليل حاوي):

أ- الأعمال الشعرية:

١- خليل حاوي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

ب- الأعمال النثرية:

١- خليل حاوي، تحليل الشكل والأسلوب في أدب جبران، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.

٢- خليل حاوي، الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده، الآداب، عدد ١، ١٩٦٩.

جـ- كتب أفردت لخليل حاوي:

١- عبد المجيد الحر، شفافية خليل حاوي، دار الفكر العربـي، بيـروت، ط١، ١٩٩٨.

د- مقالات أفردت لخليل حاوي:

١- أمينة غصن، خليل حاوي أو رأس أورفيوس المقطوع المغنى، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.

٢- أنطون غوش، البعد المسيحي في شعر خليل حاوي، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.

٣- إيليا حاوي، خليل حاوي ملامح وثوابت في سيرته وشـعره، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.

٤- إيليا حاوي، حول ضباب وبروق لخليل حاوي، الآداب، عدد ٦، ١٩٧٢.
٥- جورج طرابيشي، خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح، الآداب، عدد ٩، ١٩٦١.
٦- حليم جردان، من ذكرياتي مع خليل حاوي، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
٧- خالد سليمان، الإيقاع في شعرخليل حاوي، اليرموك، عدد ٢، م ٧، ١٩٨٩.
٨- خليل سليمان كلفت، رحلات خليل حاوي الثلاث، الآداب، عدد ٣، ١٩٦٦.
٩- ريتا عوض، الموت والانبعاث في شعر خليل حاوي، الآداب، عدد ١، ١٩٧٤.
١٠- ريتا عوض، خليل حاوي: الشاعر. الناقد. الفيلسوف، الآداب، عـدد ٦، ١٩٩٢.
١١- ساسين عساف، السيرة الناقصة كما أملاها خليل حاوي على ساسين عساف، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
١٢- سعد كموني، خليل حاوي يستنكر الرماد متلبساً بالنهر، المنابر، عدد ٧٨، ١٩٩٥.
١٣- سهيل إدريس، خليل حاوي والانبعاث، الآداب، عدد ٧، ١٩٨٧.
١٤- سهيل إدريس، خليل حاوي والآداب، الآداب، عدد ٢٧، ١٩٩٢.
١٥- شوقي بغدادي، بذور الموت في شعر خليل حاوي – مجموعة نهـر الرماد شاهداً أساسياً، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
١٦- عامر بوعزة، رسالة الغفران من خليل حاوي إلى بيـروت، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
١٧- عبد الرحمن الحلبي، شهادات متباينة في مسألة صعبة، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
١٨- عفيف فراج، خليل حاوي وجبران يسامره في ليل الحلم وينكره فـي صبيحة اليقظة، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
١٩- ماجد السامرائي، عودة إلى خليل حاوي، الآداب، عدد ١٠، ١٩٨٤.

٢٠- ماجد السامرائي، مقابلة أدبية مع خليل حاوي، الآداب، عدد ١١، ١٩٧٨.
٢١- مجلة الآداب، قصائد غير منشورة لخليل حاوي، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
٢٢- مجموعة من النقاد، بيادر الجوع، الآداب، عدد ٦، ١٩٦٥.
٢٣- محمد جابر الأنصاري، من خلال قصيدة ضباب وبروق – نظرات في شعر حاوي، الآداب، عدد ٥، ١٩٧٢.
٢٤- محمد رضا مبارك، البناء العام للشعر الرمزي والأسطوري – قراءة في شعر خليل حاوي، الأقلام، عدد ٣، ١٩٩٠.
٢٥- مطاع صفدي، بيادر الجوع عن المعناة والمسئولية – تأملات في شعر خليل حاوي، الآداب، عدد ٧، ١٩٦٥.
٢٦- مطاع صفدي، حول شعر خليل حاوي –اللحظة الحضارية والشعر، الآداب، عدد ٣، ١٩٦١.
٢٧- منح الصلح، زكريات مع خليل حاوي – أرض العروبة من جبل صنين، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
٢٨- موسى صرادوى، حديث مع دكتور خليل حاوي، الآداب، عدد ٧، ١٩٦٣.
٢٩- ميشال أبو نجم، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، الآداب، عدد ٦، ١٩٩٢.
٣٠- هاني الراهب، حوار حول بيادر الجوع، الآداب، عدد ٨، ١٩٦٥.
٣١- وجيه فانوس، الرمز الأسطوري وحاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، ١٩٩٦.

القسم الرابع: (كتب بها دراسات عن أدونيس والسياب وحاوي، وكتب ومقالات عامة):

أ- كتب بها دراسات عن شعراء الأطروحة:

١- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ٢، ١٩٨٠.

٢-إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط ١، ١٩٨٧.

٣- أحمد عرفان، التراث في شعر رواد الشعر الحديث، البيان، أبو ظبي، ط ١، ١٩٩٨.

٤- أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، دار مجلة أفاق، بيروت، ط١، ١٩٥٩.

٥- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيـــع، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٦- إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشـــعر الغربـــي والعربـــي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٧-جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصـــرية، بيـــروت، ط١، ١٩٦٧.

٨- جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، المؤسســـة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

٩- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١٠- ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤســـة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١١- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحـــديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

١٢- شربل داغر، الشعرية العربية – تحليل نصي، دار توبقـــال، الـــدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

١٣- عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٩.

١٤- عز الدين إسماعيل، الشعر العربـــي المعاصـــر، دار العـــودة – دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢.

١٥- ماجد السامرائي، تجليات الحداثة – قـراءة فـي الإبـداع العربـي المعاصر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٥.
١٦- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، جـ ٣، ط ١، ١٩٩٠.
١٧- محمد جابر الأنصاري، انتحار المثقفين العرب، المؤسسـة العربيـة للدارسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
١٨- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمـارات، ط١، ١٩٩١.
١٩- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤.
٢٠- وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث – بواعثه النفسية وجـذوره الفكرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٨٦.

ب – مقالات بها دراسات عن شعراء الأطروحة:

١- أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، فصـول، م ١، عدد ٤، ١٩٨١.
٢- أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر – الشعراء التموزيـون، آفاق، عدد١، ١٩٥٩.
٣- كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، فصول، م ١، عدد ٤، ١٩٨١.
٤- محمد فتوح أحمد، توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة، فصول، م ١، عدد ٤، ١٩٨١.
٥- محمود الربيعى، لغة الشعر المعاصر – نموذج تطبيقى، فصول، م ١، عدد ٤، ١٩٨١

جـ – كتب عامة تمت الإفادة منها:

أ – كتب عربية:

١- القرآن الكريم.

٢- الكتاب المقدس.

٣- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط، ١٩٩٦.

٤- أحمد بن أبي بكر (ابن خلكان) وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، بدون. ت.

٥- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، بدون. ت.

٦- ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، ط ١، بدون. ت.

٧- جبر إبراهيم، أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٩.

٨- جبر إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١٩٧٩،١

٩- رشيد يحياوى، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرف، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.

١٠- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ط ١، ١٩٨١.

١١- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر الهيئة المصرية للكتاب، بدون رقم طبع، ١٩٩٧.

١٢- عبد الرحمن عبد السلام محمود، البحث في الجوهر، وزارة الإعلام والثقافة، أبو ظبى، ط ١، ٢٠٠٠.

١٣- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط١٩٩٤،١.

١٤- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي - نظرية وتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٠.

١٥- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١٩٩٤،١.

١٦- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، بيروت، ط١، ١٩٩١.

١٧- فاضل عبد الواحد على، عشتار ومأساة تموز، آفاق عربية، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦.

١٨- كمال الدين عبد الرازق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، تحقيق محمد كمال جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٧.

١٩- مجاهد عبد المنعم مجاهد الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدين للطباعة، دمشق، ط١، ١٩٨٤.

٢٠- مجموعة من العلماء، المعجم الوسيط، ط ٢، ١٩٧٢.

٢١- محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، ط، ١٩٨٤.

٢٢- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٨.

٢٣- نجيب عثمان نجيب، صورة النار في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العربية، جامعة المنيا، ١٩٩٣.

٢٤- يوسف عز الدين، الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية، دار المعارف، ط ١، ١٩٧٧.

٢٥- يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، ط ١، بدون. ت.

ب - كتب مترجمة:

١- برنارد ايفلين، ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، ت. حنا عبود، وزارة الثقافة السورية، ط ١، ١٩٩٧.

٢- ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية، ت. أحمد رضا محمد، الهيئة المصرية للكتاب، ط ١، ١٩٩٢.

٣- جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢.

٤- جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم (التوراة) ت. نبيلة إبراهيم، دار المعارف، ط ٢، جـ ١، بدون. ت.

٥- ديفيد يشنبدر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية للكتاب، ط ١، ١٩٩٦.

٦- غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ت. نهاد خياطة، دار الأندلس، ط ١، ١٩٨٤.

٧- كلود ليفى شتراوس، الأسطورة والمعنى، ت. صبحى حديدي، دار الحوار، سورية، ط ٢، ١٩٩٥.

٨- كلود ليفى شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ت. مصطفى صالح، وزارة الثقافة سورية، ط ١، ١٩٨٧.

٩- كلينث بروكس وآخرون، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ت. محيي الدين صبحى، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط ١، ١٩٨٨.

١٠- مجموعة مؤلفين، الأسطورة والرمز، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠.

١١- هنرى فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢.

جـ - مقالات عامة عربية:

١- جبرا إبراهيم جبرا، المفازة والبئر والله، شعر، عدد ٧-٨، ١٩٥٨.

٢- جعفر آل ياسين، الإنسان وموقفه من الكون في العصر اليوناني، عالم الفكر، عدد ٣، ١٩٧٠.

٣- خليل دياب أوبو جهجه، الماء بين الأدب والحياة، الفكر العربي، عدد ٨٢، ١٩٩٥.

٤- فتح الله خليف، فكرة الخلق عند المتكلمين والفلاسفة المسلمين، عالم

الفكر، عدد ٤، ١٩٧٣.
٥- كمال أبو ديب، الشعر والتغيير والبنى السائدة، الأقلام، عدد ١٠، ١٩٨٥.
٦- ماجد السامرائي، نحن والحداثة، أفكار، عدد ١١٨، ١٩٨٤.
٧- ماهر شفيق فريد، أثر ت. ث. إليوت في الأدب العربي الحديث، فصول، م١، عدد ٤، ١٩٨١.
٨- مجد سلامة رحمة، النار في التراث العربي والإسلامي، الكويت، عدد ٤٤، ١٩٨٦.
٩- محمد الأسعد، بحثاً عن الحداثة، الآداب، عدد ٢، ١٩٨٦.
١٠- محمد الجزائري، حول ثنائية الماء والنار - دراسة نقدية لتجربة الشاعر حميد سعيد وديوانه " مملكة عبد الله "، الأقلام، عدد ١١ - ١٢، ١٩٨٧.
١١- محمد الشناق، النار: أساطير وطقوس وحقائق، أنباء، عدد ١٧، ١٩٩٥.
١٢- نزيه أبو نضال، ما هي الحداثة، أفكار، عدد ١١٨، ١٩٩٤.
١٣- وليد منير، الحداثة، مجلة الناقد، عدد ١٢، ١٩٨٩.
١٤- يوسف الحوراى، في الفكر الأسطوري البابلي، الفكر العربي، عدد ٣، ١٩٩٣.

د - مقالات عامة مترجمة:

١- غاستون باشلار، الخيال والحركة، ت. الرحوتي عبد الرحيم، المعرفة، عدد ٣٩٨، ١٩٩٦.
٢- غاستون باشلار، القناع، ت. ميخائيل عيد، الموقف الأدبي، عدد ٣١٥، ١٩٩٧.
٣- كلود ليفى شتراوس، بنية الأساطير، ت. حسن قبيس، الفكر العربي، عدد ٧٧، ١٩٩٤.

فهرس

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس